

Renata Lopes da Silva Carrera\*

Universidade Federal de São Paulo

Francine Fernandes Weiss Ricieri\*\*

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

## Machado de Assis em versos de cordel: reflexões sobre o ensino da literatura na escola

**Resumo:** As discussões acadêmicas sobre o ensino da literatura são constantes. Muitas delas demonstram tentativas de compreender o (não) lugar da literatura na escola, abordando os entraves do processo de formação de leitores e apontando possíveis caminhos para superar esses impasses. Inquietações dessa natureza são ainda mais necessárias quando contemplam a leitura de adaptações de obras clássicas. Existem diversas adaptações das obras de Machado de Assis (1839-1908). Este artigo, em particular, propõe o estudo da adaptação do conto “A cartomante” (1884) para a literatura de cordel, uma forma de etnopoesia que apresenta mecanismos de composição vinculados à oralidade, à voz e à performance. Com ela, a trágica história do amor sigiloso vivido por Rita e Camilo é reapresentada ao público por meio da complexidade rítmico-expressiva dos versos. Este procedimento pode viabilizar práticas de leitura significativas nas trajetórias de jovens leitores.

**Palavras-chave:** ensino, adaptação literária, cordel

**Abstract:** Academic discussions about the teaching of literature are constant. Many of them demonstrate attempts to understand the (non) place of literature in school, approaching the obstacles in the process of readers formation and pointing out possible ways to overcome these impasses. Concerns of this nature are even more necessary when considering the reading of adaptations of classic works. There are several adaptations of the works of Machado de Assis (1839-1908). This article, in particular, proposes the study of the adaptation of the short story “A fortune teller” (1884) to cordel literature, a form of ethnopoetry that presents compositional mechanisms linked to orality, voice and performance. With it, the tragic story of the secret love experienced by Rita and Camilo is re-presented to the public through the rhythmic-expressive complexity of the verses. This procedure can enable meaningful reading practices in the trajectories of young readers.

**Keywords:** teaching, literary adaptation, cordel

## 1. Ensino de literatura: antigos impasses e possíveis caminhos

“O nome Machado de Assis diz-lhe alguma coisa?”. Esta pergunta, tão pontual quanto estratégica, foi feita pelo pesquisador Abel Barros Baptista (2003) na seção introdutória de seu livro *Formação do Nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. A obra, publicada em Portugal em 1991, analisou a consolidação do nome do autor fluminense como grande romancista brasileiro, tendo como objetos de estudo o ensaio “Instinto de nacionalidade” e o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A indagação, como o próprio autor esclareceu em edição posterior, teria sido elaborada na tentativa de suspender a proximidade associada ao nome, afinal, “o alcance da interrogação não se continha nos limites de contexto particular e, aliás, destinava-se àquele em que a familiaridade do nome é máxima: o brasileiro, justamente” (Baptista 2003: 09). O hesitante estranhamento que a pergunta suscita no leitor brasileiro reforça a posição prodigiosa e legitimada de Machado na cultura literária nacional. Essa notoriedade é ainda mais identificável na escola.

Considerando os mais variados quadros de ensino no país, muitas vezes frágeis e conturbados, é perceptível que a presença obrigatória dos textos machadianos nas matrizes curriculares e nos vestibulares torne o escritor familiar a muitos jovens. Todavia, o contato com o autor e suas consagradas obras nem sempre os conduzem a leituras efetivas ou práticas de ensino comprometidas com a formação de leitores. Diante disso, cabe menção à tese de doutorado de Gabriela Rodella de Oliveira (2013), intitulada “As práticas de leitura literária de adolescentes e a escola: tensões e influências”. A estudiosa empreendeu árdua pesquisa de caráter exploratório e, para tanto, entrevistou adolescentes de quatro escolas localizadas na cidade de São Paulo, duas públicas e duas privadas. Os dados coletados são extensos e valiosos para que se pense nas leituras feitas pelos jovens dentro e fora da escola. Além disso, as análises empreendidas ao longo de todo o trabalho constata a persistente resistência à leitura de obras clássicas pelos estudantes, que tendem a classificá-las, *a priori*, como antiquadas ou desinteressantes, como salienta Oliveira (2013: 263). É nesse cenário que as adaptações literárias entram em cena.

Há muitas versões de textos machadianos para filmes, telenovelas, peças teatrais, séries de TV, histórias em quadrinhos e, claro, para os cordéis.<sup>1</sup> Este estudo, em especial, concentra-se na análise da adaptação do conto “A cartomante” (1884) para a literatura de cordel, versão assinada por Antonio Barreto (texto) e Valdério Costa (ilustração) e publicada pela Editora Nova Alexandria, na coleção “Clássicos em cordel”, em 2012. É comum que produções como essa sejam levadas à sala de aula para suprirem leituras não concretizadas. Porém, a mera substituição dos clássicos por elas acarreta certo desprestígio às adaptações, frequentemente vistas como obras de menor valor e que precisam ser fiéis aos textos que as originaram. Parece coerente, então, repensar as formas de abordar obras adaptadas em sala de aula. Essa posição coincide com as observações de Ana Cristina Marinho e José Hélder Pinheiro (2012), autores interessados

nas relações entre língua, literatura e ensino. No livro *O cordel no cotidiano escolar*, os pesquisadores redigiram um capítulo sobre a relação entre releituras de clássicos para cordel e a importância dessas obras para a formação de leitores:

Tanto obras tradicionais do cânone quanto fábulas e contos de fadas, estão recebendo versões cordelizadas. A questão que se coloca, tendo em vista a apreciação do folheto na escola, é: como deverá ser a abordagem destas obras em sala de aula? Um caminho que certamente não contribuirá para a formação de leitores seria simplesmente substituir a leitura das obras tradicionais pela adaptação. O leitor tem o direito de ter acesso às obras clássicas. Nesta perspectiva, uma abordagem que nos parece adequada deveria propiciar um encontro das obras. Em outras palavras, ler o original e a recriação do poeta e procurar discutir questões como: em que aspecto as narrativas se encontram? Em que se distanciam? O poeta popular optou por uma mera transcrição da obra ou enfatizou certos aspectos e deixou outros na sombra? Que efeito esta opção pode ter? (Marinho/Pinheiro 2012: 117)

Os autores delinearão e indicaram a leitura comparativa entre o clássico e o cordel como estratégia de ensino em sala de aula. Esse cotejamento entre os textos também é realizado como método de análise em diferentes pesquisas científicas no campo da Literatura. Por esse viés, é apropriado referir o artigo “Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita”, no qual Márcia Abreu (2004) discutiu os aspectos fundamentais que caracterizam, especificamente, a transposição de narrativas em prosa para os versos. Como ponto de partida, a autora esclareceu: “Estudando-se as alterações introduzidas nas narrativas, percebe-se claramente que os dois grupos de textos – originais e adaptações – requerem habilidades bastante distintas para sua compreensão e apreciação” (Abreu 2004: 201). Em seguida, a autora analisou trechos das seguintes adaptações: *Amor de Perdição* (Camilo Castelo Branco por João Martins de Athayde); *A Escrava Isaura* (Bernardo Guimarães por Apolônio Alves dos Santos); *O Corcunda de Notre Dame* (Victor Hugo por Paulo de Aragão); *A Dama das Camélias* (Alexandre Dumas por João Martins de Athayde) e o *Conde de Monte Cristo* (Alexandre Dumas por José da Costa Leite).

As análises empreendidas pela autora demonstraram que as propostas de releitura de “obras eruditas” para “folhetos de cordel” adotam, em linhas gerais, o seguinte procedimento: adequação do léxico e da sintaxe à quantidade de sete sílabas do verso. O poema narrativo é construído a partir de uma métrica pré-determinada e, por isso, deve condensar grandes passagens em poucas palavras que expressem o significado pretendido. A atualização lexical também é outro recurso comum, afinal, muitas das narrativas adaptadas baseiam-se em enredos construídos no século XIX, fato que aponta para possíveis construções linguísticas mais rebuscadas e que devem ser substituídas por expressões mais corriqueiras para que soem com menos estranheza ao público. Também seria fundamental criar um poema narrativo “sem embaraços” e, para isso, outras

acomodações seriam necessárias: supressão de trechos com excessivas adjetivações ou extensas descrições (sobretudo das personagens); ênfase nas ações centrais do enredo e destaque para a figura do narrador do poema, que conduzirá, de maneira quase sempre onisciente, a trama, segundo Abreu (2004: 204-210). Dentre todos esses recursos, o uso das sextilhas e dos versos setissilábicos é ressaltado:

A alteração mais fundamental é a transposição da prosa para o verso, adaptando-se a narrativa à forma poética dos folhetos. Mesmo quando há uma transcrição praticamente literal do texto-matriz, inserem-se cortes a fim de obter versos setissilábicos e introduzem-se palavras – ou altera-se sua ordem – para criar rimas. (Abreu 2004: 202)

As técnicas executadas nesses processos têm como premissa a importância de contemplar o texto adaptado para além do critério de fidelidade. Em *Uma Teoria da Adaptação*, a especialista Linda Hutcheon (2013) compreende as adaptações a partir de um olhar duplo. Na sua percepção, essas obras são objetos correlacionados aos seus textos antecessores e, ao mesmo tempo, são objetos autônomos. Nas palavras da autora: “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (Hutcheon 2013: 28). De acordo com esse ponto de vista, a adaptação em cordel do conto “A cartomante”, particularmente, ocuparia um entrelugar: entre o antigo (a narrativa em prosa) e o novo (a literatura de cordel). A autonomia e a potencialidade da adaptação derivam, nesse caso, de procedimentos estilísticos e estéticos vinculados à oralidade, à voz, à performance e, claro, à arte das xilogravuras.<sup>2</sup> Todos esses mecanismos são elementares na constituição dessa forma de etnopoesia. Por esse motivo, reconhecer as potencialidades deles é passo indispensável para que se reflita sobre um ensino da literatura que valorize a relação próxima e dinâmica entre texto e leitor.

Os velhos dilemas relacionados à leitura de obras clássicas e de suas adaptações literárias apontam para problemáticas discutidas por diferentes estudos científicos que tratam do ensino da literatura. Muitos desses trabalhos revelam que o texto literário, objeto de maior pertinência para a aula de literatura, é negligenciado e deixado em segundo plano, em prol de uma leitura que precisa apenas atender ao protocolo de catalogar autores e obras em escolas literárias. Nesse horizonte, o indesejado afastamento do aluno é consolidado, já que a leitura se torna uma atividade mecânica, distanciada e apenas objetiva. Em artigo nomeado “Literatura”, os professores Enid Yatsuda Frederico e Haqira Osakabe (2004) resumem outros equívocos nas formas de orientar a aprendizagem literária em três casos: “a) substituição da literatura difícil por uma literatura considerada mais digerível; b) simplificação da aprendizagem literária a um conjunto de informações externas às obras e aos textos; c) substituição dos textos originais por simulacros, tal como paráfrases ou resumos” (Frederico/Osakabe 2004: 63). Essas metodologias implicam no adiamento do contato direto entre aluno e texto literário. Elas ainda colaboram para que o ensino da literatura, quando comparado ao

ensino de língua, esteja mais estagnado, precisando de reformulações e de práticas comprometidas com o valor dela em face de outras formas de conhecimento.

Há uma bibliografia extensa de autores que defendem, de diferentes perspectivas teóricas, quais são os meios específicos que singularizam a literatura e que justificam, portanto, sua abordagem na Educação Básica. Dentre as numerosas possibilidades de fundamentação, cabem as contribuições trazidas pelo crítico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) na obra *Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir*. No estudo, o autor discute o quanto as Humanidades são regidas pelo paradigma hermenêutico da Ciência Moderna, que estabelece em sua dinâmica uma busca incessante do sujeito pelo sentido e, sobretudo, pela apreensão de um conhecimento objetivo e verdadeiro. Mas, como o próprio título da obra entrevê, há experiências e “coisas do mundo” que não são apreensíveis apenas pelo sentido. A literatura seria uma delas, especialmente quando se trata de poesia, já que, segundo o autor: “[...] nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe” (Gumbrecht 2010: 39). Em termos de etnopoesia, a adaptação do conto machadiano para cordel começa a se configurar como objeto que pode reaproximar o jovem da leitura literária.

Embora as adaptações literárias sejam adotadas como *corpus* de pesquisa em diferentes estudos teórico-críticos, ainda permanecem válidas as investidas analíticas que lancem luz sobre os procedimentos empregados no processo de transposição de um texto para outro. Neste artigo, reconhecer esses mecanismos significa descrever como o cordel, formado pelo entrelaçamento das tradições oral e impressa, consegue afetar e envolver ainda mais o leitor. Afinal, ler um cordel implica *ouvir* um cordel. Sua complexidade melódica repercute como canção e performance e o diferencia, dentre outras adaptações, como potente objeto que pode subsidiar práticas de ensino. Essas concepções caminham na mesma direção daquelas propostas por José Hélder Pinheiro (2013), na obra *Leitura de Literatura na Escola*. Nela, o autor, que tem desenvolvido muitas pesquisas sobre o cordel nos últimos anos, salienta o quanto esse gênero é um valioso objeto de ensino:

Que caminho o folheto deve seguir para chegar à escola? Há diferentes experiências sendo realizadas em diversos pontos do país [...]. Qualquer que seja a escolha, um aspecto precisa ser reforçado: o folheto é para ser lido. *Ele pede voz*. A sala de aula nos parece um espaço bastante adequado para a vivência de leitura dos folhetos, uma vez que poderá ser transformada num lugar de experimentação de diferentes modos de realização oral. (Pinheiro 2013: 41, grifos do autor)

*O cordel pede voz*. Demanda realização oral. É feito para ser lido em voz alta. É pensado para ser declamado como uma performance. Em sua constituição, esse objeto apresenta grande complexidade rítmico-expressiva. A adaptação recupera essa

propriedade. Da prosa aos versos, a história machadiana da calamitosa relação entre Rita e Camilo assume uma nova potência prosódica com os versos de Antonio Barreto. Essa potencialidade vocal do cordel tem raízes longínquas, dialogando com uma vasta tradição oral que remete aos aedos, trovadores, jograis, menestréis, repentistas, cordelistas e romancieiros. Como entender o valor da transposição do enredo clássico para esse texto tão carregado de ritmo e melodia? Recorrendo, certamente, a um breve percurso histórico-cultural dessa forma de poesia. Por isso, antes que os fragmentos dessas duas obras sejam comparados e que os procedimentos estéticos envolvidos na adaptação sejam elucidados, a seção seguinte propõe uma discussão mais atenta à natureza dessa literatura de tradição popular.

## 2. Cordel: oralidade, voz e performance

Em 19 de setembro de 2018, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) inscreveu a literatura de cordel no Livro de Registro das Formas de Expressão como patrimônio cultural imaterial do país. A decisão demonstrou sua relevância artística e literária e explicou, em parte, sua expressiva difusão no território nacional. A origem do termo, no entanto, remete a um momento histórico bem anterior.

Sebastião Nunes Batista (1982), ao final da obra *Poética Popular do Nordeste*, descreveu o cordel como: “Corda muito delgada, onde os vendedores de folhetos expunham à venda os folhetos populares [...]. Vale observar que o vocábulo cordel é de origem provençal, região dos trovadores provençais, atualmente representados pelos cantadores de repentes” (Batista 1982: 112). O autor ainda explicou os vocábulos *folhas volantes ou folhas soltas*, ambos empregados para denominar os textos “impressos em prosa e verso, vendidos nas feiras e romarias de Portugal, onde se registravam fatos históricos ou tradicionais e poemas eruditos [...]” (*idem*: 113). Essas designações preliminares indicam uma aproximação entre produções brasileiras e portuguesas.<sup>3</sup>

Ao chegarem ao território nacional, essas histórias passaram por traduções, adaptações e recriações. Além disso, foram mescladas com a tradição oral de poemas, charadas, lendas e jogos verbais comuns da cultura brasileira – alguns oriundos de culturas indígenas, africanas e portuguesas – e foram divulgadas oralmente por regiões mais populares (como vilas, vilarejos e no interior de fazendas). Sendo assim, a literatura de cordel brasileira passou a ganhar seus primeiros contornos. No artigo “Riqueza de Pobre”, presente no segundo volume da revista *Literatura e Sociedade*, Maria Ignez Ayala (1997: 168), pesquisadora interessada no estudo das culturas populares brasileiras, nomeou esse processo de “hibridização”, um dos componentes “mais duradouros e mais característicos” da literatura popular em versos. Em outro trecho do texto, a autora também comentou a respeito das adaptações de histórias tradicionais para os folhetos e deixou claro que, nesse tipo de produção, “os poetas populares não transpõem mecanicamente, mas aclimatam, regionalizam, nordestinizam, podemos dizer, estes temas cuja origem perde-se no tempo [...]. As expressões utilizadas tanto pelo narrador,

quanto pelos personagens, são brasileiras e nordestinas” (Ayala 1997: 162).

Além dessa aclimação a temas particularmente brasileiros, o cordel passa por modificações textuais importantes, se comparado ao modelo ibérico. A organização dos versos, das estrofes e das rimas passa a seguir, rigidamente, o padrão da afamada sextilha. Em *Contando Histórias em Versos*, Braulio Tavares (2005) estabelece uma comparação entre o Romancero Popular do Nordeste e o Romancero Ibérico, sobretudo no que se refere às formas assumidas pelos poemas em cada segmento:

O romance ibérico tem aquela aparência de ‘fita’ vertical de versos curtos, que ora se apresenta contínua, sem interrupções, ora é dividida em blocos irregulares – um com oito linhas, o segundo com vinte, o terceiro com seis, o quarto com dez e assim por diante. Já o folheto de cordel é, na esmagadora maioria dos casos, feito de estrofes sempre iguais, do começo ao fim. A estrofe básica do cordel do folheto nordestino é a sextilha. (Tavares 2005: 127, grifos do autor)

A sextilha confere ao texto poético uma disposição em seis versos. Cada verso possui sete sílabas poéticas, formando uma redondilha maior, “o verso em que se baseia a imensa maioria dos poemas que compõem o Romancero Popular do Nordeste” (Tavares 2005: 55). Ao esclarecer que a sextilha é a estrutura básica do cordel, o autor ainda complementa: “o segundo, o quarto e o sexto versos rimam entre si, os demais não precisam rimar com nada, são versos brancos” (*idem*: 127). A notação tradicional do esquema de rimas pode ser descrita como ABCBDB, sendo B a indicação dos três versos que rimam entre si. Esses recursos podem ser significativos para um processo de formação de leitores na escola, afinal, à medida que os versos e as estrofes se sucedem, novos arranjos de rimas são concebidos e as histórias são contadas e cantadas. A sonoridade do texto aos ouvidos é motivada, em grande parte, por esse arranjo do texto em sextilhas. Além disso, mesmo quando está escrito em folha impressa, o poema remete a essa modulação sonora. A forma impressa mantém algumas características da forma oral.

Essa volta à oralidade, mediada pelo papel, ocorre porque a literatura de cordel está situada em uma espécie de imbricamento entre a cultura oral e a cultura escrita. Os poemas são recitados, cantados e memorizados. Ao serem memorizados, são transmitidos lentamente no decorrer do tempo. Posteriormente, também são transpostos para o texto escrito e, portanto, registrados. O registro favorece a propagação e a perpetuação desses textos. A voz inscrita no texto incide sobre aquele que lê, canta ou recita. Ler um cordel também significa ouvir um cordel. Significa sentir o efeito do arranjo e do peso das palavras. No primeiro capítulo da obra *Leituras Imediatas*, elaborado por Jerusa Pires Ferreira (2019), há uma profícua discussão sobre essa forma de poesia. Ao comentar sobre a conjugação do oral ao escrito propiciada por essa produção de matriz popular, a ensaísta brasileira argumentou que ela está: “Ancorada na performance, no gesto, no

corpo, esta literatura remete à imagem e à conjugação com outras artes, e se faz imediata” (Ferreira 2019: 16).

Neste trabalho, essa *imediatez* retoma o conceito de “presença” visto na primeira seção, a partir das reflexões de Gumbrecht (2010), na qual se debateu a importância de um contato mais direto entre o leitor e o texto literário, a fim de que as especificidades trazidas por este pudessem ser experienciadas pelo jovem leitor em formação. O texto em cordel torna realizável essa imediatez. E por que isso ocorre? A natureza do texto explica. Embora exista na forma de texto escrito, o cordel está ligado às poéticas orais, formas de comunicação que lidam com a voz e o ouvido em seus processos de transmissão e recepção. A definição de “voz” extravasa uma realização puramente fônica da linguagem, podendo ser compreendida com a profundidade que merece, a partir de diferentes obras de Paul Zumthor, medievalista interessado no estudo rigoroso dos traços singulares dos textos orais. Em *Introdução à Poesia Oral*, o autor atribuiu à voz adjetivos como “inobjetivável” e “enigmática”. Conforme suas teses, ela constitui o homem, imprimindo nele uma “cifra de alteridade”. Além disso, tem significado ancestral, porque abriga o corpo do indivíduo antes mesmo de seu nascimento, existindo em termos de potência ou “vontade de existência”, na visão de Zumthor (1997: 17).

A voz carrega uma condição de afastamento e de perda desse lugar “originário”. Seria irrisório pensar que essa “potência primitiva” é completamente recuperável ou inacessível. As manifestações mais diversas da poesia oral permitem que essa “marca de um antes” torne-se mais próxima e presente. A leitura de um texto em cordel – texto nascido da oralidade e, depois, materializado pelo cordelista na folha de papel – exemplifica a possibilidade de contato com essa herança vocálica. Em *Escritura e Nomadismo. Entrevistas e ensaios*, Zumthor (2005) aludiu a uma dimensão mais pontual da voz, explicando-a como uma instância inscrita no próprio texto e que demanda realização oral, pois tem um “desejo de dicção”. Nas palavras do autor: “[...] pouco importa que o texto tenha sido composto por escrito ou improvisado em performance. Se ele for composto por escrito em vista de uma performance (assim como a poesia destinada ao canto), sua vocalidade me aparece como uma intenção incorporada ao texto” (Zumthor 2005: 117).

Uma das intenções do autor parece ser perceber como essa vocalidade está marcada textualmente. Redução de frases ao essencial, rimas, anacolutos, ecos sonoros, conjunto de frases sem conjunções, repetições explícitas de versos e estrofes, paralelismos lexicais e sintáticos, quantidade de sílabas de um verso e distribuição de tonalidades (breves e longas) são algumas das qualidades observadas no discurso poético oral e que o tornam muito distinto do ritmo de um texto em prosa. Essa “gramática da voz” pode ser lida e ouvida durante a performance do texto, ação pela qual ele seria transmitido e recebido. Em *Performance, Recepção, Leitura*, Zumthor (2000) explicou com mais clareza o termo performance, compreendendo-o como atributo elementar dos textos poéticos:

[...] Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Perceberemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá [...]. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças (Zumthor 2000: 63)

Esses pressupostos teóricos ajudaram a construir uma reflexão sobre a pertinência de um processo de formação pela via da literatura que valorize suas especificidades. Além disso, contribuíram para que as adaptações literárias em cordel pudessem ser vislumbradas além do critério de fidelidade, entendidas pela autonomia trazida por seus recursos típicos da literatura popular em versos. Resta, agora, identificar, descrever e interpretar os procedimentos artísticos-literários adotados pelo cordelista na adaptação literária.

### 3. Da prosa aos versos

O conto “A cartomante” foi publicado, preliminarmente, no jornal *Gazeta de Notícias* em 28 de novembro de 1884. A trama machadiana apresenta ao leitor a história de Rita, Camilo e Vilela. Os dois primeiros nutrem uma relação amorosa às escondidas de Vilela, marido de Rita. A moça, apegada às crendices, conta ao amante, no início da história, sobre uma consulta que realizara com uma cartomante, a fim de saber os rumos do relacionamento entre os dois. Camilo, cético perante as superstições dela, maldiz e desaprova a atitude precipitada. A tranquilidade do casal adúltero é interrompida com uma carta que acusa o conhecimento do caso amoroso por todos. Dias depois, Camilo recebe um bilhete de Vilela, informando que este solicitava sua presença. O temor da descoberta do caso supera sua velha incredulidade. Por isso, o amante de Rita procura pela mesma cartomante visitada pela amada, com o intuito de desvendar seu futuro. A maga, ao jogar as cartas de tarô, prevê a felicidade dos amantes e tranquiliza o jovem. Aliviado com a revelação, Camilo cumpre a ordem do bilhete e dirige-se à casa de Vilela. Ao chegar ao destino, encontra o cadáver de Rita ao chão. É atingido, na sequência, por duas balas vindas do revólver do marido traído.

Essa trama é reaproveitada para a composição da obra *A Cartomante em Cordel*, publicada em 2012. Atendendo às estruturas básicas da literatura de cordel, o poema narrativo está arranjado, integralmente, em sextilhas (ABCDBD). No total, há 660 versos (em redondilha maior) organizados em 110 estrofes. Dada essa extensão, o cotejamento entre o conto e sua adaptação está baseado, nesta análise, apenas em fragmentos que retomam a parte inicial da conversa entre os amantes. Os primeiros versos da adaptação são:

Fragmento do cordel (Estrofes 01-05)		
1.	Peço a luz ao Universo	<b>A</b>
2.	Que conduz meu carrossel	<b>B</b>
3.	A me dar inspiração	<b>C</b>
4.	Pois, em versos de cordel,	<b>B</b>
5.	Tento agora um desafio	<b>D</b>
6.	E preciso ser fiel.	<b>B</b>
7.	Muito além de ser fiel,	<b>A</b>
8.	Eu não posso fraquejar,	<b>B</b>
9.	Já que o mundo ficcional	<b>C</b>
10.	Faz a gente delirar,	<b>B</b>
11.	Sobretudo este assunto	<b>D</b>
12.	Complexo que vou narrar.	<b>B</b>
13.	Portanto, caro leitor,	<b>A</b>
14.	Fique atento e reflita,	<b>B</b>
15.	Pois o conto <i>A cartomante</i>	<b>C</b>
16.	É uma arte erudita	<b>B</b>
17.	De um mestre do Realismo	<b>D</b>
18.	Que nenhum autor imita	<b>B</b>
19.	Conto primoroso do	<b>A</b>
20.	Nosso Machado de Assis	<b>B</b>
21.	Que versarei em cordel	<b>C</b>
22.	Na condição de aprendiz	<b>B</b>
23.	Disso eu não tenho dúvidas,	<b>D</b>
24.	Pois um anjo bom me diz:	<b>B</b>
25.	“Vai, poeta, vai sem medo,	<b>A</b>
26.	Permissão eu vou te dar	<b>B</b>
27.	De narrar <i>A cartomante</i>	<b>C</b>
28.	Nesse teu ‘cordelizar’	<b>B</b>
29.	Esses versos tão singelos	<b>D</b>
30.	Da cultura popular”	<b>B</b>
	(Barreto 2012: 15-16).	

Não há, inicialmente, uma correspondência direta entre a adaptação e o conto na primeira estrofe (versos 01 a 30). Dessa forma, o que fica mais evidente nesse ponto é a alta carga performativa do trecho, tendo em vista que o eu lírico constrói uma espécie de anúncio da história a ser contada e cantada. Trata-se de uma preparação por parte do poeta para introduzir o leitor-ouvinte no interior da narrativa em versos. Na primeira estrofe (versos de 01 a 06), há um explícito pedido de inspiração por parte do poeta ao Universo, a fim de que o Cosmo norteie sua desafiadora empreitada poética, nomeada como “carrossel”. Ao descrever traços definidores da estrutura de poemas populares do Nordeste, Batista (1982) chamou esse recurso de invocação, uma espécie de: “Apelo que o poeta dirige a uma divindade, no princípio de sua obra” (Batista 1982: 33). Em diálogo com a tradição clássica, a invocação ao Universo lembra os pedidos de inspiração feitos pelos aedos às Musas, a fim de que pudessem recitar, apenas com o auxílio da memória, os feitos e as desventuras dos heróis épicos. O cordel instaura, tematicamente, essa marca ancestral. Na mesma estrofe, o poeta ainda indica a necessidade de ser fiel ao texto machadiano (verso 07).

Vale o lembrete: em geral, há uma tendência nos estudos sobre adaptações que pressupõe um trabalho de reinterpretação e recriação na execução de obras dessa natureza, fundamento que entraria em contradição com a demanda de “fidelidade ao original” citada pelo poeta. Porém, esse “projeto de fidelidade” parece referir-se, apenas, às ações ou aos fatos centrais que arquitetam a história machadiana. Em outras palavras, as linhas gerais do enredo serão mantidas. No entanto, como será possível perceber mais adiante na análise, também há alterações na adaptação que propõem uma sutil recriação da trama, sobretudo no que se refere ao desfecho trágico dos amantes. Por um lado, o cordel parece apresentar, já em suas passagens iniciais, o envolvimento amoroso entre Rita e Camilo como uma tragédia anunciada. Por outro, o conto revela o fatídico destino dos amantes apenas em seu parágrafo final. Além disso, do ponto de vista da forma, o enredo também será recontado engenhosamente por outra linguagem singular, aquela “em versos de cordel” (verso 04), relacionável com a etnopoiesia. Mudanças como essas não impedem que a obra analisada seja uma adaptação, tendo em vista que a relação intertextual de “filiação” é assim informada pelo cordelista, que compreende o desafio de contar a história e salienta que não deve falhar, mesmo diante de um “assunto complexo” (versos 11 e 12).

Na terceira estrofe (versos 13 a 18), em tom de conversa, iniciada pela expressão “caro leitor”, a voz poética dirige-se ao leitor – recurso utilizado pelo próprio Machado de Assis em muitos de seus textos de ficção – e, citando diretamente o título do livro adaptado em itálico, pede a ele que medite sobre ela, dado seu reconhecimento como “arte erudita” e como “conto primoroso”. Buscando caracterizar o escritor a partir de uma referência amplamente conhecida no espaço escolar, o poeta nomina o autor fluminense com o epíteto “mestre do Realismo”. Ao concebê-lo como “mestre”, ainda há uma tentativa clara de salientar a disparidade entre as posições sociais ocupadas

pelos autores. Com modéstia, não é em vão que veja a si mesmo a partir da “condição de aprendiz” (verso 22). Os dois escritores – pertencentes a tradições e contextos históricos muito diferentes – estão unidos pela história contada. Porém, separados pelo modo de narrá-la. Cada um, a seu modo, atribuirá às ações encenadas um valor distinto.

A suposta posição subalterna do poeta ainda é assentida pela voz de um anjo semelhante àquela que anuncia o destino de um poeta “gauche” pela vida, presente na abertura do “Poema das Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade. É a referência a uma entidade superior, portanto, celestial. O anjo permite que o cordelista narre, em “versos tão singelos da cultura popular”, o conto “A cartomante”. Dada a autorização, as estrofes de seis a dez (versos 31 a 60) voltam-se, de fato, para a narração do primeiro parágrafo do conto, sendo possível comparar os excertos:

Fragmento do conto	Fragmento do cordel (Estrofes 06-10)	
Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras. (Assis 2008: 447).	31. Novembro, mil oitocentos	A
	32. E sessenta e nove o ano,	B
	33. Sexta-feira era o dia	C
	34. Em um ambiente urbano	B
	35. No qual nós viajaremos	D
	36. No conto machadiano.	B
	37. No início da narrativa,	A
	38. Rita chama a atenção,	B
	39. Do seu amado Camilo,	C
	40. A bela reflexão	B
	41. Em que Shakespeare, em Hamlet,	D
	42. Faz uma observação...	B
	43. Que há mais coisas no céu	A
	44. E na Terra do que sonha	B
	45. Nossa vã filosofia	C
	46. (Às vezes bem enfadonha)	B
	47. Fazendo com que a gente	D
	48. Os limites não transponha.	B
	49. É com essa explicação	A
	50. Que começa A cartomante	B
51. Em que a bela moça Rita	C	
52. Chama atenção do amante,	B	

Fragmento do conto	Fragmento do cordel (Estrofes 06-10)	
	53. O seu querido Camilo,	D
	54. Numa sexta instigante...	B
	55. Camilo ria da amada	A
	56. Com sarcasmo e ironia,	B
	57. Apenas porque a moça	C
	58. Por crença e ideologia	B
	59. Consultou a cartomante	D
	60. Que algo estranho previa.	B
	(Barreto 2012: 17).	

A sexta estrofe demarca o tempo e o espaço narrados na história: “Novembro, mil oitocentos/ E sessenta e nove o ano,/ Sexta-feira era o dia/ Em um ambiente urbano” (versos 31 a 34). Essas definições temporais são escritas por extenso, diferentemente do que ocorre no conto. A estratégia favorece a organização das palavras na métrica em redondilha maior e colabora para a produção das rimas nos termos “ano; urbano e machadiano” (versos 32; 34 e 36). A estrofe termina com a associação do processo de leitura a uma viagem: “No qual nós viajaremos/No conto machadiano” (versos 35 e 36). A viagem, guiada pela voz do narrador, insere o leitor no Rio de Janeiro do século XIX.

Na sequência, a sétima e a oitava estrofes estão conectadas. A sétima, que termina com uso de reticências para marcar essa continuidade, informa ao leitor que Rita visitou uma cartomante. Também há referência à peça *Hamlet*, de Shakespeare. O título da obra e o nome do autor são citados de forma direta (verso 41). O fragmento do drama inglês é apresentado na oitava estrofe. A fala do príncipe da Dinamarca é colocada do seguinte modo: “[...] há mais coisas no céu/E na Terra do que sonha/Nossa vã filosofia” (versos 43 e 44). Exceto pelo adjetivo “vã”, acréscimo que também auxilia na adequação do verso à contagem de sete sílabas poéticas, o enunciado permanece o mesmo. Porém, no verso subsequente, a rima com o verbo “sonha” é feita a partir de uma caracterização da filosofia como “enfadonha”. Há um juízo de valor sobre a natureza do pensamento filosófico. Nessa perspectiva, a essencial profundidade requerida por seus conceitos e princípios poderia dificultar sua compreensão por parte dos leigos, o que gera preocupação no poeta: “Fazendo com que a gente/Os limites não transponha” (versos 47 e 48). O emprego do substantivo “gente” pelo poeta também esboça uma possível estratégia de aproximação entre o leitor e a história cantada. Esse recurso favorece a identificação entre leitor e voz narradora, no ensino de literatura.

Após atribuir essa designação à filosofia, o poeta utiliza um mecanismo muito comum aos gêneros e formas de etnopoesia: a repetição. Esse recurso, dentro do cordel

analisado, é mobilizado para promover uma transição dos fatos narrados, a partir da concatenação das estrofes recitadas. Essa coesão de partes é evidenciada pela nona estrofe (versos 49 a 54), que é construída por duas repetições de ideias presentes na sexta estrofe (verso 33) e na sétima estrofe (versos 37 a 40). Os trechos salientam, novamente, o fato central do primeiro parágrafo do conto: Rita conversa com Camilo em uma sexta-feira. Essa reiteração colabora para a progressão textual da adaptação.

Alguns adjetivos são incluídos para narrar essa ocorrência: “bela moça Rita”; “querido Camilo” e “sexta instigante”. A menção à consulta com a cartomante é esclarecida somente na décima estrofe. Segundo o cordelista, “Camilo ria da amada/Com sarcasmo e ironia/Apenas porque a moça/Por crença e ideologia/Consultou a cartomante/Que algo estranho previa” (versos 55 a 60). Os versos, de maneira sintética, distinguem os perfis das personagens a partir de “palavras-chave”. Por um lado, “sarcasmo e ironia” representam o ceticismo que acompanhará Camilo por grande parte do enredo; por outro, “crença e ideologia” configuram a credulidade de Rita diante das previsões da cartomante. Essa dessemelhança de crença entre os amantes aparece no segundo parágrafo do conto e nas estrofes 11 a 14 do cordel:

Fragmento do conto	Fragmento do cordel (Estrofes 11-14)		
— Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: “A senhora gosta de uma pessoa...” Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade... — Errou! interrompeu Camilo, rindo. — Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria... (Assis 2008: 447)	61.	Ela contestou Camilo	<b>A</b>
	62.	Com ar de desconfiada,	<b>B</b>
	63.	Dizendo: — Vocês, os homens,	<b>C</b>
	64.	Nunca acreditam em <b>nada</b> .	<b>B</b>
	65.	Pois afirmo que a vidente	<b>D</b>
	66.	Fez previsão acertada.	<b>B</b>
	67.	A “maga” jogou as cartas	<b>A</b>
	68.	E disse que Rita amava	<b>B</b>
	69.	O seu amigo Camilo,	<b>C</b>
	70.	Mas algo não combinava,	<b>B</b>
	71.	Prevendo que ele então	<b>D</b>
	72.	Logo a Rita abandonava.	<b>B</b>

Fragmento do conto	Fragmento do cordel (Estrofes 11-14)	
	73. Prosseguiu então sorrindo,	<b>B</b>
	74. Achando que a cartomante	<b>C</b>
	75. Estaria ali mentindo,	<b>B</b>
	76. Segurou as mãos de Rita	<b>D</b>
	77. E jurou amor infindo...	<b>B</b>
	78. Ele seguiu declamando	<b>A</b>
	79. O seu grande amor por <b>ela</b>	<b>B</b>
	80. E pediu que a sua Ritinha	<b>C</b>
	81. Que esquecesse a <b>balela</b> ,	<b>B</b>
	82. Dizendo: — Esta cartomante,	<b>D</b>
	83. Eu não acredito <b>nela!</b>	<b>B</b>
	(Barreto 2012: 17-18)	

Na perspectiva de Rita, as habilidades da cartomante em desvendar o futuro são críveis. Em sua primeira fala no conto, a personagem enaltece o suposto virtuosismo da adivinha em descobrir o motivo da consulta antes de quaisquer explicações mais certeiras de sua parte. Mediante a leitura das cartas, a cartomante pôde prever a grande angústia da moça: ser esquecida pelo amante. Camilo, ao ouvir o relato, discorda da predição exclamativamente, colocando sob suspeita a credibilidade da vidente. Na adaptação em cordel, o poeta também recupera a fala de Rita, sinalizada com o uso de discurso direto marcado por travessão: “– Vocês, os homens/ Nunca acreditam em nada/ Pois afirmo que a vidente/ Fez previsão acertada” (versos 63 a 66). Após ceder espaço para a personagem, assume novamente o controle da narração e, nesse momento, não esconde suas próprias desconfiâncias em relação à atuação da cartomante, interpretação possível a partir do início da estrofe seguinte: “A ‘maga’ jogou as cartas” (verso 67). O termo “maga”, sinônimo possível para “mágica” ou “feiticeira”, quando entre aspas, conota tom irônico em relação àquele que narra a história; e prefigura um modo de ler particular. A ironia contida no verso alerta explicitamente o leitor sobre a confiabilidade da vidente e, por conseguinte, sobre os efeitos das previsões para o destino de Rita e Camilo.

Nos versos do cordel, o baralho da cartomante também desvela uma previsão um pouco mais dramática daquela apresentada pelo narrador machadiano. Em vez de desmentir o medo infundado de Rita de ser esquecida pelo companheiro, a cartomante teria convencido a personagem de que o rapaz a abandonaria cedo ou tarde, independente de seus sentimentos por ele. O derradeiro destino do casal é elucidado no cordel. Essa alteração revela o quanto a adaptação parece não se subordinar plenamente

aos critérios de fidelidade. Em razão disso, Camilo segue “resistente” (verso 73) perante as previsões e, com o intuito de tranquilizar a parceira, jura seu “amor infindo” (verso 78) por ela, pedindo-lhe “que esquecesse a balela” (verso 82) e ainda dizendo: “[...] – Esta Cartomante/ Eu não acredito nela!” (versos 83 a 84). Neste verso, há recorrência de uma figura de entonação, o anacoluto. Do ponto de vista gramatical, há uma irregularidade na ordenação da frase, que poderia ser: “Eu não acredito nesta cartomante”. O poeta impõe uma pausa no ritmo do verso e divide a locução em duas partes. O efeito de sentido produzido é claro: a ênfase na figura da profetiza. A inversão melódica é própria de textos que pertencem aos gêneros orais, que não estão submetidos às regras gramaticais da escrita e, sim, às conformações prosódicas, considerando as teorizações de Zumthor (1997: 40).

A palavra “balela”, por sua vez, aponta para uma tentativa do cordelista empreendida em outros momentos do cordel: a utilização de expressões ou termos que favoreçam a adequação do texto à tradição oral ou a uma linguagem mais próxima daquela falada no cotidiano. Márcia Abreu (2004), em seu estudo sobre os traços característicos das adaptações em cordel, compreende alterações dessa qualidade como “atualização lexical” e explica: “Como a maior parte dos textos vertidos é anterior ao século XX, a atualização lexical é uma das preocupações do poeta, pois os folhetos empregam, fundamentalmente, a linguagem contemporânea e cotidiana conhecida pelo público” (Abreu 2004: 205).

Outras passagens, para além daquelas reproduzidas acima, chamam atenção no cordel analisado. “Rita”, “Ritinha”, “bela moça”, “flor”, “garota”, “mocinha”, “amada”, “morena bela”, “confidente”, “amiga”, “irmã”, “linda gazela”, “musa querida”, “bela menina” e “presente de um anjo bom” são os termos utilizados sucessivamente pelo poeta para se referir à personagem feminina do enredo ao longo da obra em cordel. Essas caracterizações desenham sua imagem como uma jovem enamorada, extraída das histórias românticas mais tradicionais e conservadoras. A mulher com trinta anos de experiência, casada e adúltera, descrita como uma “dama formosa ou tonta” e ardilosa “serpente” no conto, retorna, na adaptação, à condição pueril e virginal. Essas qualidades imaturas também são vinculadas à figura masculina: “Camilo”, “amado”, “querido”, “amigo” (termo muito utilizado nas antigas cantigas trovadorescas para designar “namorado”), “jovial” e “simpático” são alguns dos termos referentes encontrados no cordel. Porém, no momento da descrição dos costumes religiosos do rapaz, o tom assumido pelo poeta também sofre torção significativa em comparação com a história de Machado de Assis: ao negar a existência de Deus, o rapaz passa a ser encarado, negativamente, como “conflitante”, “descrente” e “inconstante”. A religiosidade é celebrada na história em versos. A fé, nela, é uma grande virtude. As crendices, encaradas pelo narrador machadiano como uma enorme “vegetação parasita”, são tidas, no cordel, como indispensáveis para uma boa conduta moral. Percebem-se, aqui, os desencontros axiológicos entre as duas obras.

No cordel, a força do sentimento amoroso que une os “jovens” explica a relação extraconjugal. Há uma série de versos dedicados a apresentá-la aos interlocutores: “Jurou amor infindo”; “Ele seguiu declamando/ O seu grande amor por ela”; “Contando juras de amor”; “Pois a paixão não tem lógica,/ Quando os fins ditam os meios...” (atribuída a Maquiavel) e “Dizer adeus, não podia,/ Àquele amor verdadeiro...” são apenas alguns exemplos da ênfase que o poema confere à aproximação entre os dois. Vilela, por sua vez, permanece “em sua cegueira” durante a maior parte da história. Por um lado, a traição – palavra que não aparece em nenhuma linha do texto em prosa – é explícita na adaptação desde o início. Por outro, com uma linguagem mais sinuosa, o narrador machadiano trabalha mais demoradamente na instauração do conflito, a fim de retratar os efeitos traiçoeiros da infidelidade conjugal em uma sociedade burguesa do século XIX. O texto machadiano é igualmente sutil para lançar desconfiças sobre a atuação da cartomante.

Um leitor experiente saberia encontrar no conto de Machado de Assis os indícios textuais nos quais o autor demarca algum tipo de incerteza ou suspeita perante as habilidades premonitórias da italiana. A adivinhação dos motivos da consulta antes que Rita ou Camilo contassem suas reais preocupações; a rapidez com que guarda os dez mil réis na algibeira após o atendimento de Camilo; as limitações do sotaque à frase “ragazzo innamorato” e, principalmente, os erros de suas previsões, dado o desfecho do caso amoroso, lançam algumas dúvidas sobre a credibilidade da vidente. Esses vestígios são construídos de forma perspicaz. O autor fluminense anda por meandros; faz sugestões; ironiza o vínculo vendedora-cliente que a cartomante mantém com os amantes, afastando-a de qualquer poder oracular.

Essa crítica, construída com uma retórica refinada e sugestiva no conto, é exposta pelo cordel com clareza e objetividade. Nas primeiras menções à vidente, o narrador salienta que “a maga” jogou as cartas. Um ínfimo sinal gráfico acentua a suspeição. Além disso, o cordelista explicita o interesse financeiro da suposta profetiza. Após prever um “futuro de alegrias ao casal”, chega a hora do pagamento por parte de Camilo à vidente: “Ele pôs a mão no bolso,/ Dez mil réis então tirou./ No momento a cartomante/ Muito contente ficou./ O preço era dois mil réis/ E o cliente superou!” (Barreto 2012: 36). O sinal de exclamação altera ainda mais o ritmo do verso, chamando a atenção do leitor para a postura ambiciosa da sibila.

Todas essas asserções ratificam o quanto as hipocrisias e as gravidades das ações narradas em *A Cartomante em Cordel* assumem significados diferentes daqueles programados pelo conto. Com ritmo e melodia, o cordel é mais objetivo e conciso. Os versos e as estrofes explicitam o que há de mais velado na narrativa machadiana. Seria possível, nesse sentido, questionar se a tão discutida ironia machadiana não foi “perdida” na transposição. A ironia, elaborada com tamanha minúcia, de fato, parece restrita apenas ao texto em prosa. Porém, o cordel reaproveita esse recurso, visando apresentá-lo de forma mais objetiva e humorística, além de produzi-lo com maior impacto vocal, procedimento que conquista e envolve o interlocutor com mais facilidade.

Em outras palavras: com uma roupagem própria, o cordel transporta a ironia camuflada do conto; apanha o que há de mais dissimulado e fingido no texto e reapresenta-o ao leitor contemporâneo. Assim, o que há de “mais vocal” na prosa revive no poema, de modo distinto. Novo formato; novos valores são incorporados ao drama. Ayala (1997), ao analisar adaptações de obras “eruditas” para a literatura de cordel, estudou o quanto essa mudança de valores e a hibridização entre literaturas são usuais nos folhetos: “A literatura popular, como as outras práticas culturais populares, se nutre da mistura. Seu fazer precisa da mescla [...]. O sério se mesclando com o cômico; o sagrado, com o profano; o oral, com o escrito [...]” (Ayala 1997: 168).

#### 4. Considerações finais

O cotejamento entre passagens do conto e do cordel pôde lançar luz sobre o processo adaptativo conduzido por Antonio Barreto, salientando as suas nuances crítico-interpretativas. Dentre os procedimentos identificados no exame dos elementos textuais, destacaram-se: organização do texto poético em sextilhas e em versos de sete sílabas poéticas; esquema de rimas constante em ABCBDB; prelúdio para a narração da história por meio de uma invocação semelhante àquela utilizada em poemas épicos; inclusão de adjetivos para necessárias acomodações métricas; adequação do poema para a produção de rimas específicas; referências diretas ao conto adaptado (grafadas em itálico) e ao seu autor, como uma espécie de reverência; uso de termos e expressões populares que buscaram aproximar-se do leitor; outros diálogos intertextuais (com as obras de Drummond e Maquiavel); subtração e condensação de descrições longas; repetição de ideias como recurso coesivo entre estrofes; presença de figuras de entonação, como anacolutos; combinação de discursos direto e indireto (com predomínio da voz do narrador) e inserção de comentários e juízos sobre a história contada.

Muitos desses recursos conferem ao cordel um timbre distinto daquele presente nos textos planejados para serem produzidos e recepcionados por meio de uma folha de papel. O vínculo do cordel com a tradição oral permite que o texto seja habitado por uma voz. Mesmo que suas sextilhas e redondilhas estejam materializadas por escrito, o texto poético traz, em sua constituição, a potência vocal. Essa voz, de origem primitiva, tem constante desejo de existência, dramatização ou performatização. Aspira, além disso, a uma manifestação vívida, capaz de torná-la cada vez mais presente, concreta e corporal.

Cada verso da literatura de cordel carrega em si um sentido e uma unidade de som. Essa poética ganha ainda mais existência por meio de qualidades materiais expressas no texto. Dentre os procedimentos identificados na análise, os seguintes estão mais alinhados com essa poeticidade oral: quantidade de sete sílabas por verso, que confere um ritmo singular ao texto; repetições de grupos prosódicos (como as rimas dos versos 02, 04 e 06); redução de frases ao essencial, como ocorreu em trechos excessivamente descritivos, que foram suprimidos; ecos sonoros produzidos por repetições entre estrofes; e, por fim, vocabulário específico, mais adequado à linguagem coloquial do

século XXI e à musicalidade do cordel, em relação ao texto em prosa. Esses traços e os outros procedimentos adaptativos assinalados participam ativamente da construção de efeitos de sentido que se evidenciam nas concatenações da trama do poema. Há que se esperar que essas instâncias e seus valores simbólicos sejam acionados pelo leitor durante a leitura.

Longe de ser uma “mera facilitadora”, uma “obra ingênua” ou “pouco intelectualizada ou solene”, a adaptação para a literatura de cordel admite um modo de ler legítimo, instigante e, mais do que isso, distante daquele possível por meio da pena de Machado. Sob o ponto de vista do enredo, não há expressivas modificações na construção do cordel. Rita, Camilo e Vilela enfrentam os mesmos infortúnios nas duas obras. Entretanto, as ações e os fatos narrados assumem valores sociais desselelhantes, tendo em vista que as obras foram compostas em épocas diferentes e, portanto, respondem a tradições e códigos de princípios também distintos, vinculados à construção da imagem de Rita e Camilo; à relação de adultério entre Rita e Camilo e suas implicações no matrimônio; e, claro, à lógica que orienta o ofício da cartomante.

A adaptação cumpre, portanto, uma honesta função: rerepresentar uma história consagrada a partir do ganho da forma poética. O cordel, por meio da poeticidade ligada à voz, reconta a história machadiana com o uso de todos os traços operatórios já mencionados. Esse funcionamento pode aprimorar práticas de ensino da literatura que valorizem o contato direto do leitor com o texto. Afinal, as obras legitimadas como clássicas da literatura brasileira nem sempre encontram leitores assíduos e encorajados a enfrentar um estilo de escrita mais rebuscado. Machado de Assis seria considerado, nesse contexto, incompreensível e inatingível para muitos jovens leitores. A conciliação de modos de leitura tentaria reverter esse cenário problemático. O cordel, enquanto vigorosa manifestação da etnopoesia, possibilita esse meio para a reflexão do ensino da literatura. Ler o cordel, ler o conto e compreender os diferentes significados dessas leituras são ações proveitosas. Os leitores em formação tendem a notar que a obra machadiana ainda faz conexões com outros tempos.

Os dramas narrados, as paixões contadas e os dissabores descritos no século XIX por um autor renomado ainda fazem parte de nossa vida. A experiência de leitura do cordel mobiliza justamente isso: experiência pura de movência da voz, capaz de tornar o interlocutor consciente de que os tempos passam; mas alguns dos conflitos humanos, encenados no universo da ficção, repetem-se e ainda nos tocam. O próprio modo de constituição do cordel, com seu ritmo tão particular, favorece essa compreensão e tal imersão. O mediador não deveria perder de vista a especificidade dessa carga vocal. Afinal, sendo a voz uma propriedade tão ancestral, a leitura de um texto que a evoca tão intimamente não deixa de ser um retorno a si, processo fundamental para uma apropriação, pelo menos num primeiro momento, mais subjetiva e particular da literatura. Este retorno poderia oferecer um caminho, então, para a formação de leitores: da prosa aos versos.

## NOTAS

\* Renata Lopes da Silva Carrera é mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo, com a dissertação intitulada “Da prosa aos versos: adaptação do conto ‘A cartomante’ para cordel e a formação de leitores”. Atualmente, trabalha como professora de Língua Portuguesa no Centro Paula Souza e leciona para alunos do Ensino Médio e Técnico.

\*\* Francine Fernandes Weiss Ricieri é Professora associada do departamento de Letras, com credenciamento no Programa de Pós-Graduação, na Universidade Federal de São Paulo, Campus Guarulhos. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNICAMP (2001), possui pós-doutorado pela UNICAMP (poesia finissecular) e pela Universidade de São Paulo (estudos da tradução). Dedicase a estudos de poesia brasileira (do XIX aos contemporâneos), estudos comparados em poesia (Brasil, Portugal e França), teorias do lirismo e do sujeito poético, poema em prosa, hibridismos, teorias da leitura e formação do leitor, traduzindo textos de crítica e teoria literária. Participa do GT da ANPOLL Teorias do Texto Poético e é líder institucional do Grupo de Investigações do Poético (UNIFESP/ Cnpq). De suas publicações, destaca-se *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens* (2014). Organizou a *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira* (2007) e, em colaboração com Márcia Lígia Guidin e Lúcia Granja, *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea* (2008), finalista do prêmio Jabuti. Em parceria com Jean Nicolas Illouz (Paris IV), preparou o dossiê *Dons do poema: encontros poéticos entre Brasil e França* (2019) para a *Revista Texto Poético*. No centenário de Alphonsus de Guimaraens, organizou o volume *A catedral ebúrnea: Alphonsus de Guimaraens pela crítica contemporânea* (2021).

<sup>1</sup> É preciso pontuar uma questão terminológica. Ao longo da leitura dos referenciais teóricos relativos à literatura de cordel, é possível encontrar diferentes denominações para essa produção, às vezes referida como “literatura de cordel”, outras vezes como “literatura de folhetos”. Na obra *Histórias de Cordéis e Folhetos*, de Márcia Abreu (1999), a autora esclarece que os primeiros poetas nordestinos desconheciam o termo “literatura de cordel” (advindo da cultura literária portuguesa) e optavam, por isso, pelo uso da designação “folhetos”. Somente na década de 1970, os autores e os estudiosos do campo passam a empregar a expressão “literatura de cordel” para se referirem às obras produzidas no território brasileiro. Neste artigo, são utilizados, preferencialmente, os termos “cordel” ou “literatura de cordel”, dada a expressiva popularização desses nomes.

<sup>2</sup> Etimologicamente, os significados do termo xilogravura oferecem as primeiras reflexões. Do grego *xýlon*, “xilo” significa “madeira” e “gravura” recupera o verbo “gravar” (do francês *graver* e do alemão *graben*) e seu significado é diversificado. Porém, em geral, retoma as ideias de gravar, inscrever, esculpir, entalhar, marcar ou abrir cunhos em determinada superfície. Aliando as duas acepções, a xilogravura corresponde a “inscrições em madeira”. Embora ela represente a vinculação da etnopoesia a uma outra forma de arte e, por isso, tenha grande importância na composição da obra adaptada, este trabalho concentra-se apenas na análise do texto poético. Em minha dissertação de mestrado, intitulada “Da prosa aos versos: adaptação do conto ‘A cartomante’ para cordel e a formação de leitores”, defendida em 2021 sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Francine Fernandes Weiss Ricieri, a análise empreendida contempla as xilogravuras da adaptação.

<sup>3</sup> Há muitos estudos empenhados em discutir as origens da literatura popular em verso considerando sua filiação (às vezes tida como inegável) ao Romanceiro Ibérico, nome utilizado para intitular o conjunto de poemas produzidos em Portugal e na Espanha. Esses estudos se dedicam, além disso, a analisar as similaridades e as

diferenças temáticas e estruturais entre essas duas produções. O aprofundamento teórico desses aspectos comparativos extrapolaria os limites deste artigo. Diante disso, as obras *A Ideologia do Cordel*, escrita por Ivan Cavalcanti Proença em 1976; e *Histórias de Cordéis e Folhetos*, composta por Márcia Abreu em 1999, são referenciais teóricos que podem ser consultados para maior aprofundamento nessas questões.

## BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Márcia (1999), *Histórias de Cordéis e Folhetos*, Campinas, Mercado de Letras, Associação de Leitura no Brasil, Coleção Histórias de Leitura.
- (2004), "Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, nº 22, volume 10: 199-218.
- Assis, Machado de (2008), "A cartomante", in *Obra Completa em Quatro Volumes*, volume II, Rio de Janeiro, Nova Aguilar: 447-453.
- Ayala, Maria Ignez Novais (1997), "Riqueza de pobre", in *Literatura e Sociedade*, São Paulo, nº 2, volume 2: 160-169.
- Baptista, Abel Barros (2003), *A Formação do Nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*, Campinas, Unicamp.
- Barreto, Antonio (2012), *A Cartomante em Cordel*, São Paulo, Nova Alexandria, Coleção Clássicos em Cordel, [Ilustrações de Valdério Costa].
- Batista, Sebastião Nunes (1982), *Poética Popular do Nordeste*, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Ferreira, Jerusa Pires (2019), *Leituras Imediatas*, Cotia SP, Ateliê Editorial.
- Frederico, Enid Yatsuda/ Haqaira Osakabe (2004), "Literatura", in *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*, Brasília, MEC/SEB, DPPEM: 60-81.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2010), *Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir*, tradução de Ana Isabel Soares, Rio de Janeiro, Contraponto, Ed. PUC Rio.
- Hutcheon, Linda (2013), *Uma Teoria da Adaptação*, tradução de André Cechinel, Santa Catarina, Editora da UFSC.
- Marinho, Ana Cristina/ Hélder Pinheiro (2012), *O Cordel no Cotidiano Escolar*, São Paulo, Cortez, Coleção Trabalhando com... na escola.

- Oliveira, Gabriela Rodella de (2013), “As práticas de leitura literária de adolescentes e a escola: tensões e influências”, Tese (Doutorado em Educação), São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 377.
- Pinheiro, José Hélder (2013), “A literatura de cordel”, in *Poesia na Sala de Aula*, São Paulo, Parábola Editorial: 101-109.
- Proença, Ivan Cavalcanti (1976), *A Ideologia do Cordel*, Rio de Janeiro, Imago Editora.
- Silva, Renata Lopes da (2021), “Da prosa aos versos. Adaptação do conto ‘A cartomante’ para cordel e a formação de leitores”, Dissertação (Mestrado em Letras), Guarulhos, Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 131.
- Tavares, Braulio (2005), *Contando Histórias em Versos. Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*, São Paulo, Ed. 34.
- Zumthor, Paul (1997), *Introdução à Poesia Oral*, tradução de Jerusa Pires Ferreira, São Paulo, Hucitec.
- (2000), *Performance, Recepção, Leitura*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, EDUC.
- (2005), *Escritura e Nomadismo*. Entrevistas e ensaios, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz, Cotia, Ateliê Editorial.