



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**

**CENTRO DE HUMANIDADES**

**UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

**CONTO (RE)CONTADO EM VERSO: ANÁLISE  
COMPARATIVA ENTRE *DE QUE VIVEM OS HOMENS*, DE  
LEON TOLSTOY, E SUA VERSÃO EM CORDEL**

**Joelson Fidelis Matias**

**CAMPINA GRANDE – PB**

**2017**

**Joelson Fidelis Matias**

**CONTO (RE)CONTADO EM VERSO: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *DE QUE VIVEM OS HOMENS*, DE LEON TOLSTOY, E SUA VERSÃO EM CORDEL**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Orientador: Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves

CAMPINA GRANDE – PB

2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

M433c Matias, Joelson Fidelis.  
Conto (re)contado em verso: análise comparativa entre De que vivem os homens, de Leon Tolstoy, e sua versão em cordel / Joelson Fidelis Matias. – Campina Grande, 2017.  
55 f. : il. color.

Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2017.  
"Orientação: Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves".  
Referências.

1. Contos. 2. Literatura de Cordel. 3. Literatura Popular. I. Alves, José Hélder Pinheiro. II. Título.

CDU 82-34(043)

**Joelson Fidelis Matias**

**CONTO (RE)CONTADO EM VERSO: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *DE QUE VIVEM OS HOMENS*, DE LEON TOLSTOY, E SUA VERSÃO EM CORDEL**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves – UFCG  
(Orientador)

---

Profa. Ma. Aluska Silva Carvalho – UFCG  
(Examinadora)

CAMPINA GRANDE - PB

2017

Dedico este trabalho aos meus pais, Arnaldo e Luiza, aos meus amigos e em especial ao querido Padre João Jorge Rietveld, estes que foram muito importantes e que muito colaboraram para sua realização.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo o que conquistei e pelo que sou.

Aos meus pais, Arnaldo e Luiza, por estarem sempre presentes em toda minha caminhada, por sempre acreditarem em mim e pelo apoio que tive e tenho em todos os momentos que mais preciso.

Aos meus irmãos, Adeilson, Joseilson e Availdo, por serem meus companheiros diários em meio a tantos obstáculos e por sempre me motivarem a ir além.

Ao Padre João Jorge Rietveld, por sempre me motivar a alçar voos mais altos em minha carreira acadêmica e profissional e por ter se tornado um grande pai, me aconselhando e me ajudando.

Aos meus professores do ensino regular, em especial Franciscordon Firmino, Rossana Janaina, Neuza Jorge, Renilson Nóbrega, Socorro Trajano, Luzia de Marilaque, Luciene Sousa, Jotta Queiroz e Simone Fernandes, por todo conhecimento transmitido e por se tornarem meus espelhos enquanto profissional.

Aos meus irmãos do EJC, em especial Ana Clara, José Aellyson, Raiany Mirela, Daniele Alves, Alifi Junior, Mayk Figueiredo, João Silva, Erik Artur, Yasmim Aurino, Thay, Isabel Freire e Mayra Lopes, por todo carinho e pelas palavras motivadoras.

Aos meus amigos do grupo Revolução Jesus, em especial Manuely Yslene, Ingrid Rangel, Gabrielly Tomé, Larissa Sergio, Wedna Samir, Denia Santos, Vanessa Luciano, Junior Palmeira, Dani Oliveira, Geizy Bernardo, Elton Medeiros e Washington Junior, por toda compreensão em minha ausência e pelas orações e mensagens positivas em toda minha formação.

Aos amigos que a vida me deu, especialmente Claudivania Souto, Kátia Souza, Sr Valdemar, Marciano Siqueira, Wandinho Farias, Euller Cordeiro, Julia Rebeca, Sannzia Almeida, Ana Letícia, Vilany Dantas, Franco Junior, Artur Barbosa e Rosineide Trajano, por todo apoio, compreensão, atenção e carinho.

Aos professores da unidade acadêmica de Letras, em especial Maria Angélica, José Mario, Aloisio Dantas, Marcia Candeia, Aluska Silva, Glenda Hilnara, Tassia Tavares, Hélder Pinheiro, Viviane Moraes, Sandra Sueli e

À minhas amigas Daiely e Regianne, estas que se tornaram verdadeiras irmãs, compartilhando comigo todos os momentos de alegria e tristeza, me apoiando e aconselhando nos momentos que mais necessitei de ajuda para seguir firme.

Ao Padre Raniery Alves, pelas orações e pelo apoio dado sempre que precisei.

Ao cordelista e amigo Janduhi Dantas, pelo privilégio de realizar pesquisas sobre suas obras, como também pelo apoio e assistência durante toda a produção desse trabalho. Além disso, por muito ter contribuído para meu contato, fascínio e interesse pela literatura popular.

Aos colegas da turma 2012.1 do curso de Letras da UFCG, em especial Daiely Souza, Regianne Lima, Larissa Almeida, Jaíne Barbosa, Jéssica Pereira, Jéssica Albuquerque, Beatriz, Adilza Ker-Leem, Gabrielly Melo e Arley Melo pelos diversos momentos compartilhados, por terem me aturado nestes cinco anos e por terem me cativado, tornando-se verdadeiros amigos da universidade para a vida.

Ao professor, amigo e orientador, Hélder Pinheiro, por compartilhar comigo um pouco do seu tempo e conhecimento, me mostrando nos pequenos detalhes as belezas da literatura e me incentivando a gostar ainda mais da literatura de cordel. Agradeço ainda por toda motivação, que me fez confiar mais em mim mesmo, o que contribuiu para a evolução de meu trabalho nesta pesquisa.

-Ora, aquele que possuir recursos deste mundo e vir a seu irmão padecer necessidade e fechar-lhe o seu coração, como pode permanecer nele o amor de Deus? Filhinhos, não amemos de palavra, nem de língua, mas de fato e de verdade.¶ (João 3, 17-18)

## RESUMO

**Resumo:** Este trabalho apresenta um estudo comparativo entre o conto literário *De que vivem os homens*, de Leon Tolstoy, e sua versão cordelizada *As três verdades de Deus*, do cordelista Janduhi Dantas. A adaptação de obras, seja contos, filmes, romances, entre outros, para folhetos tem se tornado uma atividade bastante recorrente na literatura de cordel, tornando diversas narrativas acessíveis a muitos leitores. A pesquisa teve por objetivo analisar o conto e o cordel, observando as aproximações e distanciamentos das duas versões, atentando para os diálogos existentes entre as obras. Este estudo insere no paradigma qualitativo, numa perspectiva descritiva, interpretativa e comparativa das obras estudadas. Como referenciais teóricos, recorreremos às considerações de Luyten (2005), Abreu (2004) e Cavalcante (2013) para tratar sobre o contexto de surgimento da Literatura de cordel, seus aspectos históricos e temáticos; Sousa (1982) no que se trata da religiosidade na literatura de cordel; Moisés (1997), Gotlib (1995), e Gancho (1991) a respeito do conto literário; Abreu (2004) sobre adaptação e Marcuschi (1997), Dell’Isola (2007) e Matencio (2002), no ponto de vista linguístico, sobre retextualização, e Carvalhal (1998) no que se trata da literatura comparada. Como resultado desta pesquisa pôde-se concluir que o trabalho de Janduhi mantém sintonia com a ideologia cristã presente do conto, não modificando a mensagem que a narrativa transmite.

**Palavras-chave:** Literatura de Cordel. Conto. Adaptação.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1. O CORDEL COMO LITERATURA POPULAR.....	14
1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A LITERATURA DE CORDEL .....	14
1.2. A RELIGIOSIDADE NA LITERATURA DE CORDEL .....	17
1.3. A POESIA DE JANDUHI DANTAS .....	21
2. EXPLANAÇÃO SOBRE O CONTO LITERÁRIO .....	23
2.1. O CONTO LITERÁRIO .....	23
2.2. <i>DE QUE VIVEM OS HOMENS</i> : CONTOS DA LITERATURA RUSSA.....	25
3. O CONTO (RE)CONTADO EM CORDEL: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS.....	32
3.1. A ADAPTAÇÃO NA LITERATURA DE FOLHETOS .....	32
3.2. DISCUTINDO O CONCEITO DE RETEXTUALIZAÇÃO.....	34
3.3. BREVE EXPLANAÇÃO SOBRE A LITERATURA COMPARADA.....	35
3.4. <i>AS TRÊS VERDADES DE DEUS</i> : UMA VERSÃO DO CONTO <i>DE QUE VIVEM OS HOMENS</i> .....	36
3.5. DO CONTO AO FOLHETO .....	39
3.6. A AMPLIAÇÃO E A CONDENSAÇÃO NO PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO ...	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	53

## INTRODUÇÃO

É sabido que a partir do processo de retextualização de um texto, acontecem alterações em muitos aspectos existentes na estrutura das obras envolvidas. Ao olhar para as aproximações e distanciamentos, pode ser despertada no leitor a percepção das ausências de elementos presentes nos textos originais que podem não aparecer no texto retextualizado.

O desenvolvimento desse trabalho surgiu a partir do meu interesse pela literatura de cordel. O encanto por essa literatura surgiu no período em que estudava o ensino fundamental II, após participar de uma oficina sobre literatura de cordel, em comemoração ao dia do estudante, ministrada pela professora e cordelista Maria Godelivie. Com o passar do tempo, fui me tornando leitor de cordéis e pude conhecer as obras de Janduhi Dantas, através do próprio autor. Foram estas as motivações que me levaram a apreciar sempre mais os folhetos de cordel e tornar esta literatura meu objeto de pesquisa neste trabalho.

Anos depois, comecei a arriscar em escrever poesia e, entre um rabisco e outro, cordelizei a biografia do Padre João Jorge Rietveld, a quem dedico este trabalho. Ao falar da vida do padre, uma vez ou outra fazia menção a algum costume de forma cômica, para gerar humor ao contar a história. Após finalizar, Janduhi me ajudou a publicar em folhetos e pôde fazer correções e a apresentação em versos. Aos poucos, os folhetos de Janduhi foram se tornando ainda mais especiais e influenciadores no meu interesse pela literatura popular.

Considerando a importância dos estudos da literatura popular, bem como a abrangência que esta área tem alcançado, sentimos a necessidade de desenvolver este estudo sobre a adaptação de textos em prosa, para a versão cordelizada, atentando assim para os acréscimos e supressões presentes a partir do processo de adaptação e os diálogos existentes entre o texto base e a versão retextualizada.

Tendo em vista tais acontecimentos, tomamos como eixo de pesquisa os seguintes questionamentos: Que elementos são preservados e/ou alterados na versão cordelizada do conto *De que vivem os homens* (1997), de Leon Tolstoy? Há perda de informações importantes após o processo de adaptação? Há mudanças que comprometem a narrativa?

Tomando como norte as questões acima citadas, este trabalho teve como objetivo geral realizar uma análise comparativa do conto *De que vivem os homens* (1997), de Leon Tolstoy, e de sua versão em cordel de Janduhi Dantas. Para o desenvolvimento da pesquisa,

selecionamos como objeto de trabalho o conto russo *De que vivem os homens* (1997), de Leon Tolstoy, e sua versão em cordel *As três verdades de Deus* (2009), de Janduhi Dantas.

Assim, esta pesquisa intitulada *Conto (re)contado em Verso: análise comparativa entre De que vivem os homens, de Leon Tolstoy, e sua versão em cordel*, se insere no paradigma qualitativo, numa perspectiva descritiva, interpretativa e comparativa dos fenômenos em estudo.

As técnicas que darão suporte à pesquisa são de documentação indireta, as quais são realizadas pesquisas bibliográficas, que permitem que se adotem informações de materiais relevantes baseadas no que já foi publicado em relação ao assunto, de maneira que seja possível adquirir novas abordagens sobre o mesmo, chegando a fins que possam convir de fundamento para porvindouras pesquisas.

Desenvolvemos o nosso estudo em três capítulos. No I capítulo tratamos da literatura de cordel como parte da literatura popular, evidenciando os aspectos históricos, bem como a linguagem, enredo e a aproximação gerada entre essa literatura e o leitor. Em seguida, evidenciamos a presença expressiva da temática da religiosidade nos folhetos de cordel, enfatizando as influências sobre o cordelista nas histórias dos folhetos e as marcas do catolicismo popular, bem como dos ensinamentos catequéticos expressos na literatura de cordel. Ainda no capítulo I, realizamos uma abordagem sobre a poesia de Janduhi Dantas, centrando nosso olhar nas temáticas mais decorrentes em suas obras e nas características mais perceptíveis de suas produções.

No capítulo II, tratamos sobre o conto literário, apontando inicialmente algumas definições de estudiosos, a fim de tratar dos aspectos estruturais e composicionais do conto. Além disso, trouxemos algumas informações sobre a literatura russa para falar sobre o autor e realizamos a análise do conto *De que vivem os homens* (1997), de Leon Tolstoy.

No capítulo III, abordamos sobre o processo de adaptação e apresentamos algumas considerações, do ponto de vista linguístico, sobre a retextualização. Em seguida, realizamos uma análise do folheto *As três verdades de Deus* (2009), de Janduhi Dantas e estabelecemos um estudo comparativo entre o conto e o folheto, atentando para as aproximações e distanciamentos entre as duas versões. Ao final do capítulo, tratamos sobre os recursos de condensação e ampliação realizados a partir da retextualização.

Para embasamento deste trabalho, recorreremos às considerações de Luyten (2005), Abreu (2004) e Cavalcante (2013) para tratar sobre o contexto de surgimento da Literatura de cordel, seus aspectos históricos e temáticos. No que se trata da religiosidade na literatura de cordel, utilizaremos exposições de Sousa (1982) e Silva (2012). Para discorrer a respeito do conto literário, nos apoiaremos em Moisés (1997), Gotlib (1995), e Gancho (1991). Para abordar sobre a adaptação de obras, utilizaremos Abreu (2004) e Marcuschi (1997), Dell’Isola (2007) e Matencio (2002), no ponto de vista linguístico, sobre retextualização, e Carvalhal (1998) no que se trata da literatura comparada.

Nas considerações finais, buscamos fazer uma síntese dos resultados obtidos, apresentando o que pôde ser percebido a partir da análise das obras e das comparações realizadas entre ambas.

## 1. O CORDEL COMO LITERATURA POPULAR

Neste capítulo discutiremos sobre o contexto de surgimento da Literatura de cordel, ressaltando aspectos históricos, autores pioneiros, aspectos temáticos, com destaque para a forte marca da religiosidade, recorrente também na poesia de Janduí Dantas.

### 1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A LITERATURA DE CORDEL

Os estudos sobre a literatura de cordel já possuem espaço amplo no campo da pesquisa acadêmica. Os enfoques mais comuns nessa literatura se centram nas temáticas, em análises das obras e também nas relações entre a literatura de cordel portuguesa e os folhetos produzidos no Nordeste. A diversidade temática dos folhetos permite um grande acervo de pesquisa, já que é possível ver desde o seu nascedouro a grande produção de folhetos que tratam de política, da história do Brasil, do cangaço, sobre os bichos, entre outros diversos aspectos.

De acordo com Luyten (2005, p.44), a literatura de cordel foi trazida ao Brasil pelos portugueses no período da colonização, em meados dos fins do século XVI, e herdou esta nomenclatura da tradição portuguesa, isto porque em Portugal e Espanha, antigamente, os livretos ao serem comercializados eram, segundo ele, expostos em barbantes ou cordões, numa espécie de varal. A respeito de sua origem, segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel<sup>1</sup>, teve seu brotar nos tempos da colonização, como arte trazida pelo europeu:

Oriunda de Portugal, a literatura de cordel chegou no balaio e no coração dos nossos colonizadores, instalando-se na Bahia e mais precisamente em Salvador. Dali se irradiou para os demais estados do Nordeste. A pergunta que mais inquieta e intriga os nossos pesquisadores é "Por que exatamente no nordeste?". A resposta não está distante do raciocínio livre nem dos domínios da razão. Como é sabido, a primeira capital da nação foi Salvador, ponto de convergência natural de todas as culturas, permanecendo assim até 1763, quando foi transferida para o Rio de Janeiro. Na indagação dos pesquisadores no entanto há lógica, porque os poetas de bancada ou de gabinete, como ficaram conhecidos os autores da literatura de cordel, demoraram a emergir do seio bom da terra natal. Mais tarde, por volta de 1750 é que apareceram os primeiros vates da literatura de cordel oral. Engatinhando e sem nome, depois de relativo longo período, a literatura de cordel recebeu o batismo de poesia popular. Foram esses bardos do improviso os precursores da literatura de cordel escrita. Os registros são muito vagos, sem consistência confiável, de repentistas ou violeiros antes de Manoel Riachão ou Mergulhão, mas Leandro Gomes de Barros, nascido no dia 19 de novembro de 1865, teria escrito a peleja de Manoel Riachão com o Diabo, em fins do século passado.

---

<sup>1</sup> Academia Brasileira de Cordel. Disponível em: <http://www.ablc.com.br/>- Acesso em 06/02/2017.

A respeito da literatura de cordel no Brasil, que, no meio popular não tinha essa denominação, e era mais conhecida por folhetos, folhetos de feira, livrinho ou versos, está inserida como parte integrante da cultura popular e ligada ao romanceiro popular nordestino. Luyten (2005, p.44) aponta que, embora a literatura de cordel exista em todo o território brasileiro, no entanto, foi no Nordeste que ela se desenvolveu de forma excepcional, nos últimos cem anos. As cantorias de viola do grupo de poetas da Serra do Teixeira, foi uma das principais formas de cordel conhecidas, no final do século XVIII, tendo o poeta Agostinho Nunes da Costa (1797-1858) como primeiro cantador desse grupo.

Após isso, a partir do século XIX as primeiras impressões de folhetos começaram a ser lançadas, tendo como precursor Leandro Gomes de Barros (1868-1919), que contribuiu para que os folhetos ganhassem maior espaço no meio social, não sendo apenas cantados, mas disponíveis em versão escrita. A poesia de Leandro atravessou todo o século XX, se expandindo por diversas regiões do país, a sua vasta produção de folhetos que abrange os mais variados temas. Além de Leandro, outros poetas se tornaram conhecidos neste período, como Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde, que tiveram sua autoria reconhecida.

As produções dos folhetos de cordel eram bastante utilizadas como instrumento de comunicação, fazendo com que muitas informações e acontecimentos chegassem ao povo, isto por que os folhetos não se restringiam exclusivamente às camadas mais altas da sociedade. Os folhetos não se limitavam apenas a pessoas com instrução, formações ou qualquer outro aspecto do gênero, mas para muitas pessoas, que mesmo não tendo domínio da leitura/escrita, ouviam alguém ler. A Casa Rui Barbosa<sup>2</sup> dispõe de informações importantes que situam a história do gênero no momento da expansão do domínio da escrita, principalmente no Nordeste:

No Brasil, o cordel surgiu na segunda metade do século XIX e expandiu-se da Bahia ao Pará, antes de alcançar outros Estados. Os folhetos, vendidos nas feiras, tornaram-se a principal fonte de divertimento e informação para a população, que via neles o jornal e a enciclopédia, de maneira quase simultânea.

Os temas eram os mais variados: as aventuras de cavalaria, as narrativas de amor e sofrimento, as histórias de animais, as peripécias e diabruras de heróis, os contos maravilhosos e uma infinidade de outros, que nos chegaram pela Literatura oral da Península Ibérica e que a memória popular encarregou-se de preservar e transmitir.

---

<sup>2</sup> Casa Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html>- Acesso em 06/02/2017.

Além disso, o poeta nordestino foi incorporando a esse romanceiro, fatos mais próximos do público, ocorridos em seu ambiente social: façanhas de cangaceiros, acontecimentos políticos, catástrofes, milagres e até mesmo a propaganda, com fins religiosos e comerciais.

As xilogravuras e desenhos que ilustram as capas dos folhetos são uma manifestação da criatividade do artista popular, com suas soluções plásticas sintéticas, em que se destaca o traço forte, de rude e bela expressividade.

É interessante atentar para o fato de que esta literatura foi responsável por colocar homens e mulheres da região Nordeste na condição de leitores e escritores, favorecendo a aproximação com a literatura. A linguagem acessível e a musicalidade expressa pelas rimas contribuíram para que as pessoas se interessarem pelos folhetos, tornando-os, na maioria dos casos, em leitores efetivos e desenvolvendo o apreço pela leitura de obras. Essas características citadas são capazes de estabelecer a fácil compreensão do texto, e agradar o leitor pelo aspecto lúdico gerado a partir da musicalidade proporcionada pela rima.

Conforme Abreu (2004) aponta, –o sucesso dos folhetos deve-se a um conjunto de fatores, entre os quais se destaca a forte relação com a oralidade mantida por essas composições|| (p.199). Essa –afinidade|| que os folhetos têm com a oralidade é um dos responsáveis pela eficácia da literatura de cordel, a qual propicia a realização de leituras em voz alta, e o compartilhamento de valores, de acordo com a temática dos folhetos, em público. Essa afinidade existe porque o cordel é fruto da oralidade, já que foi através dos contos, cantorias e narrativas orais que surgiram os primeiros folhetos. Logo, é considerável que a escrita e oralidade sempre são postos como elementos interdependentes.

Os folhetos apresentam uma estrutura fixa que promove aos textos forma e harmonia. Desde os primeiros folhetos, a métrica, a rima e o ritmo têm sido colocados como aspectos importantes nas produções. Assim também, em sua maioria, os folhetos apresentam-se com sextilhas e versos em redondilha maior, que expressam bastante fluidez em sua leitura.

A linguagem nos folhetos é algo conveniente a se observar. Levando em consideração o contexto social no qual os folhetos se encontram mais presentes, pode-se perceber que nos folhetos é empregada uma linguagem simples, compreensível por todas as pessoas, isto por que, de acordo com Luyten (2005), –a literatura de cordel é considerada um dos elementos de maior comunicabilidade dos meios populares|| (p.8). Segundo Cavalcante (2013)

o folheto, por muitas vezes, foi utilizado para que os acontecimentos chegassem ao conhecimento de todos. Este contato entre o público e os folhetos, geralmente, acontecia quando estes eram lidos nos mercados, nas feiras e nos serões familiares (CAVALCANTE, 2013, p. 23).

E justamente por esses motivos, os folhetos de cordel conseguiu atingir o seu público, tornando-se instrumento de acesso à informação, à cultura e agente de contato das pessoas com a leitura e/ou com a escrita.

O ato de escrever em versos não é uma tarefa fácil. Para a produção dos versos, o poeta é desafiado a estar em constante aprendizagem no que se trata do conhecimento do léxico. Abreu (2004) aponta que –a atualização lexical é uma das preocupações dos poetas, pois os folhetos empregam, fundamentalmente, a linguagem contemporânea e cotidiana conhecida pelo público (p.205).

Em muitas produções, o caráter religioso tem se inserido nos enredos, abordando práticas e costumes da vida de um povo, mesmo que sejam apenas em alguns momentos das histórias nos folhetos. A seguir, discutiremos sobre a religiosidade, principalmente a de caráter popular, presente na literatura de cordel.

## **1.2. A RELIGIOSIDADE NA LITERATURA DE CORDEL**

Uma das principais características da literatura de cordel é a diversidade temática existente nessa literatura e a –facilidade de tornar qualquer acontecimento em criações poéticas dos trovadores sertanejos. Com isso, vemos uma diversidade de temas utilizados pelos cordelistas que, de certa forma, se tornam retratos de uma época e de fatos que marcaram a vida de um povo.

É considerável que pelo fato dos folhetos de cordel estarem ligados a um público, que em seu nascedouro se encontrava num contexto mais próximo da oralidade, e em contato com os costumes de uma região, a influência da religiosidade recebe amplo espaço para se inserir nas composições dos cordéis. Mesmo essa literatura tendo uma diversidade temática, é possível encontrar uma riqueza de folhetos que trazem a religiosidade como temática central ou apenas como marcas em alguns momentos do enredo.

A religiosidade popular<sup>3</sup> se trata de um dos temas mais recorrentes nas produções de folhetos da literatura de cordel, ao longo do século XX. Esse caráter religioso é algo que

---

<sup>3</sup> A temática da religiosidade popular tem sido estudada no âmbito acadêmico. Podemos ter como exemplo o trabalho monográfico –*A religiosidade popular* na obra de Apolônio Alves dos Santos, de Fernanda Laíra G. Muniz da Silva, da UFCG, que discute a temática a partir da análise de quatro folhetos do cordelista mencionado no título de seu trabalho.

nasce do povo, é como o povo se relaciona com o transcendente sem interferência institucional, é a expressão religiosa de um povo, que acontece pela transmissão de avós para netos, de pais para filhos, com orações e devocionários. Através disso, dos costumes e práticas de um povo, que tem se perpetuado a tradição e a expressão popular de fé.

A literatura de cordel emerge no período em que um catolicismo popular se encontrava relativamente independente de Roma, contando com poucos padres e bispos, sustentado por beatos e rezadeiras, e adequado às vivências populares. Quanto a essa temática, sua inserção no contexto da literatura de cordel não é algo recente. A religiosidade, principalmente o catolicismo popular, é uma temática que perpassa toda a literatura de cordel no século XX. Em toda a literatura de cordel, existem diversos folhetos que tratam da religiosidade. Podemos tomar como exemplo o folheto *O castigo da soberba*<sup>4</sup>, recolhido por Leonardo Mota, que teve sua primeira edição em 1925, e inspirou uma das cenas de *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Este folheto corresponde a cena do julgamento, precisamente no episódio em que Nossa Senhora se compadece e advoga em favor de João Grilo. No folheto já percebemos a presença da religiosidade nas narrativas de cordel, com outro aspecto importante a ser observado. *O castigo da soberba* retrata bem em seu enredo a respeito da confiança do sertanejo na misericórdia divina e utiliza os seres divinos como personagens, colocando-os em diálogo nas estrofes do folheto:

[...]

(Alma) – –Vala-me, ó Virgem Maria,  
Pelo vosso resplendor,  
Pelo dia em que nasceu  
Pelo nome que tomou,  
O nome do vosso filho  
Que no ventre carregou!!

(Maria) – –Alma, já que me chamaste  
Na presença te cheguei,  
Tu falaste com fiança  
Neste nome que eu tomei,  
No nome de meu filhinho  
Que no ventre carreguei.¶

(Alma) – –Ai, Senhora, Virgem Pura,  
Padroeira mãe dos home,  
Valei-me, nesta agonia,  
Nesta sorte que consome,

---

<sup>4</sup> MOTA, Leonardo. A religião na poesia do povo. In: *Violeiros do Norte*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

Sempre vejo protegido  
Quem recorre a vosso nome.¶

(Cão) – Como ele está com ponta  
Só pra iludir Maria,  
Com tantos anos de vida  
Nome dela nem sabia,  
Só sabia decorado  
Era praga e arezia.¶  
[...]

A respeito das práticas religiosas, alguns aspectos são marcantes, como o devocionismo, a presença e a importância do santo, do padroeiro, agregado às práticas de manifestação de fé, como romarias, procissões e novenas, que estão ligadas a fé extrema, que perpassa gerações. Neste aspecto, podemos notar que a temática religião/fé aprimora os folhetos, caracterizando o temor a um ser supremo, devoção e práticas culturais que se perduram por séculos diante da igreja envolvida na sociedade.

Outro aspecto bastante recorrente em alguns folhetos que envolvem esta temática é a imagem do bem e do mal, que mostram Deus como o ser supremo justo e piedoso e Satanás como representante do mal, referência para as ações maléficas. De acordo com Silva (2012), –a visão de que as divindades podem castigar o indivíduo ainda em vida ou após a morte é uma perspectiva aceita no universo popular criado pelo poeta e também no Velho Testamento de registro escrito bíblico (p.27). Há muitas produções de cordelistas que trazem essa perspectiva, tais como: *A alma do senador que caiu na lábia do cão* (2008) e *História do chefe mau que prestou contas ao cão* (2007), ambos de Janduhi Dantas.

É importante considerar que as produções que compõem este ciclo temático não diferem das demais no que se trata de seus aspectos formais e estruturais, mantendo assim diversos estilos – de quadras às decimas – e formatos, podendo ter entre oito e trinta e duas páginas. Muitas dessas produções apontam marcas de um forte teor doutrinário, mas que podem também ser compostas de aspectos da linha tradicional, trazendo conselhos e exemplos que reforçam os ensinamentos religiosos. De acordo com Manoel Matusalém Sousa (1982), —querer desconhecer uma esperança religiosa e cristã no cordel é negar, a um tempo, as nossas raízes culturais e até mesmo a eficácia pastoral da Igreja Oficial, que marcou a mentalidade do povo [...] (p. 48).

Nas produções que abarcam este ciclo ainda podemos encontrar aqueles que trazem histórias e acontecimentos que prezam pela fé e pelos bons costumes de um povo, como histórias de santos e beatos, padres e outras personalidades da vivência cristã. Podemos mencionar como exemplos os folhetos *O grande debate que teve de Lampião com S. Pedro* (2005), de José Pacheco e *Jesus, São Pedro e o ladrão* (1977), de Manoel D’Almeida Filho. Há também as histórias, já conhecidas como contos orais, que os avós contavam para seus netos, ou até mesmo são contados em programas de rádio, que motivam a imaginação poética do autor, contribuindo para criações de folhetos. Um exemplo disso é o folheto *O homem mais importante aos olhos do Senhor* (2005), de Janduhi Dantas, que surgiu de uma história que o cordelista ouviu em um programa de rádio pela manhã, que anos mais tarde se transformou num folheto. Vale salientar que na maioria dos casos o cordelista se apoia em partes desses acontecimentos e une à imaginação para que se constitua uma nova história.

Sobre o catolicismo popular, este se trata de um fruto da mentalidade devocional do povo, que busca oferecer a fé através da prática religiosa. Podemos tomar como exemplo as personalidades religiosas mais conhecidas nos folhetos de cordel: Padre Cícero Romão e o missionário capuchino Frei Damião. Essas personalidades são figuras muito conhecidas e de presença marcante na sociedade, e se tornaram ícones aclamados pela fé popular por sua ousadia em defender o povo oprimido.

Além disso, as marcas de religiosidade ainda se encontram em muitos detalhes expressos pelos cordelistas ao descreverem lugares e/ou costumes dos personagens nos folhetos, como no folheto *O homem mais importante aos olhos do Senhor* (2005), que Janduhi menciona que o personagem costuma ir à missa todos os domingos, o ato de benzer-se, e ter santos espalhados por toda a casa. São pequenas informações colocadas nos enredos, que revelam a marcas do catolicismo popular em muitos folhetos de cordel.

Há também os enredos que retratam as romarias, procissões, entre outras manifestações de fé. Muitas vezes o autor, ao vivenciar esses momentos em sua infância ou ouvir relatos de seus avós, se deparou com situações que despertaram sua atenção e o motivou a transformar numa história versificada para os folhetos. As romarias ao Juazeiro do Norte – Ceará, que atrai gente de todos os lugares do país, para visitar a estátua do Padre Cícero é uma das mais conhecidas. Além das romarias, as novenas tradicionais de maio, as festas de padroeiro, como outras festividades religiosas trazem para o cordelista um vasto acervo de materiais, a partir da oralidade, que servem para criações de suas histórias.

### 1.3. A POESIA DE JANDUHI DANTAS

Janduhi Dantas Nóbrega é um cordelista paraibano, natural de Patos-PB e atualmente trabalha como servidor do Tribunal de Justiça da Paraíba em Juazeirinho-PB. O cordelista já escreveu diversos folhetos, totalizando por volta de 20 títulos publicados. O seu folheto que ganhou mais repercussão, já ultrapassando sua 12ª edição, é intitulado *A mulher que vendeu o marido por R\$ 1,99* (2005), e, segundo o cordelista, o enredo surgiu de uma conversa informal na feira de Patos, quando o mesmo perguntava a uma conhecida por onde andava o seu esposo. Assim acontece em muitas outras narrativas de cordel, quando pequenas situações do cotidiano despertam a atenção do cordelista e motiva o seu imaginário para transformar em uma história e versejá-la.

Sobre as produções de Janduhi Dantas, é perceptível que ele costuma apresentar ensinamentos morais no final de suas narrativas, além de trazer à discussão questões sociais relevantes, a partir da abordagem de temas ligados à ética através de um viés cômico. Com esse estilo de produção podemos encontrar diversos cordelistas, que se apoiam na comicidade, mas trazem ensinamentos em suas narrativas.

Dentre os folhetos escritos por Janduhi, sua maioria abarca aspectos de um viés religioso, mais centrado no catolicismo popular. São diversos folhetos que trazem marcas de religiosidade, tais como: *O homem mais importante aos olhos do Senhor* (2005), *O enterro da beata fofoqueira* (2005), *A alma do senador que caiu na lábia do cão* (2008), *História do chefe mau que prestou contas ao cão* (2007), *Coisas de Deus e coisas do cão* (2012), *As três verdades de Deus* (2009) e *A história do sapateiro que Deus visitou três vezes* (2016), sendo esses dois últimos adaptações de contos de Leon Tolstoy.

Janduhi tem se voltado para a adaptação de obras, além das adaptações de contos, já transpôs *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, para versos de cordel, como também o filme de Alfred Hitchcock, *Psicose*. Além dos folhetos, Janduhi já escreveu livros em versos trabalhando o ensino da gramática, como também as figuras de linguagem, mas ressaltando que não se trata de um folheto de cordel, mas um livro que se apoia em elementos do cordel, como podemos ver num trecho de uma entrevista<sup>5</sup>, feita ao blog *Livros e Idéias*, abaixo:

---

<sup>5</sup> Entrevista do Blog *Livros e Idéias*. Disponível em ><https://livroseideias.wordpress.com/2013/03/05/o-cordel-e-essencialmente-oral/>>. Acesso em 02 mar 17.

Eu defendo e desejo que o cordel seja fundamentalmente uma –estorinhall, uma narrativa em versos metrificados e rimados. Mas há espaço também para os cordéis descritivos e até dissertativos, sobre pessoas, lugares e temas. Sou também autor de uma gramática em versos – *Lições de Gramática em versos de cordel* – publicado pela Editora Vozes, já em sua 4ª edição. Mas esse livro, no meu entender, não se trata de um –cordell, é apenas um livro que se serve de elementos do cordel, como as estrofes sextilhas, por exemplo. Mas há quem entenda (cordelistas) que tudo é cordel.

Janduhi esclarece que vê a diferença entre o cordel, que tem uma narrativa, dos livros que se valem de elementos do cordel, como rimas, métrica e versos. É interessante o reconhecimento do cordelista que se apoia na ideia de que –nem tudo que rima é cordell, mostrando para os leitores que a literatura de cordel tem suas particularidades e características.

## 2. EXPLANAÇÃO SOBRE O CONTO LITERÁRIO

Neste capítulo discutiremos sobre o conceito do conto literário, evidenciando a respeito do real e ficcional nesse gênero e sobre o conto de Leon Tolstoy. Fundamentamo-nos para esta rápida discussão nas reflexões de Gancho (1991), Massaud Moisés (1997) e Gotlib (1995).

### 2.1. O CONTO LITERÁRIO

O conto é considerado um gênero de difícil definição, e é notório o grau de complexidade que se atinge ao levar em consideração as teorias sobre esse tema apresentadas por escritores e críticos, isto quando atenta-se para os diferentes contextos. A difícil definição do conto pode ser causada pelo preconceito sofrido pelo mesmo, devido ser um texto muito curto em comparação aos romances. Gancho (1991) nos apresenta a seguinte definição para o conto:

É uma narrativa mais curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens. O conto é um tipo de narrativa tradicional, isto é, já adotado por muitos autores nos séculos XVI e XVII, como Cervantes e Voltaire, mas que hoje é muito apreciado por autores e leitores, ainda que tenha adquirido características diferentes, por exemplo, deixar de lado a intenção moralizante e adotar o fantástico ou o psicológico para elaborar o enredo. (GANCHO, 1991, p.8)

Segundo Massaud Moisés (1979, p.15) a palavra -conto tem, inicialmente, o significado de *número, cômputo e quantidade*, passando a ser empregada na literatura com o significado de *história, narração, historieta, fábula*. A palavra -conto tem sua origem na palavra latina -commentum (m), que tem como significado -invenção, -ficção.

Como o nome já revela, o conto está ligado ao contar algo. Nádia Gotlib (1995) aponta algumas considerações feitas por Júlio Cortázar, baseado no seu estudo sobre Poe, em relação às três acepções para a palavra conto, o qual pode ser concebido como -1. Relato de um acontecimento; 2. Narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. Fábula que se conta às crianças para diverti-las. (p. 11). Todas essas acepções revelam que este gênero é uma narrativa, e se tratam de modos de contar.

É imprescindível levar em consideração que o conto comporta o relato de acontecimentos, sejam eles reais ou ficcionais. Segundo Gotlib (1995)

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido, não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites reais. (...) Não importa averiguar

se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. (GOTLIB, 1995, p.12)

Compreende-se então que o conto tem sua liberdade de composição, isto é, não é necessário apenas que no conto haja apenas o relato de algum acontecimento real, mas possa também comportar fatos ficcionais originados de quem o escreve.

Essa liberdade de uso de elementos reais e ficcionais, e de combinação destes está atrelada à noção de conto maravilhoso. Propp (1978, p.144 *apud* Gotlib, 1995, p.22) considera que

podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta (...), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (...) ou em outras funções utilizadas como desfecho. (PROPP, 1978, p.144)

Segundo Moisés (1979) –o conto é, do prisma de sua história e de sua essência, a matriz da novela e do romance, mas isto não significa que deva, necessariamente transformar-se neles (p.19), ou seja, o conto tem dado origem a outras narrativas, tanto escritas como cinematográficas, no caso das adaptações para a TV, que isto pode nos acostumar a pensar que este poderá apenas converter-se para estes, porém isso não implica que o conto possa se transformar apenas a estes.

A partir das considerações de Moisés (1979) a respeito do conto, este, no ponto de vista dramático, unívoco, isto é, com apenas uma interpretação, sendo assim não ambíguo. A respeito do drama, Moisés (1979) ainda aponta que este –nasce quando se realiza o impacto de duas ou mais personagens, ou de uma personagem com suas ambições e desejos contraditórios (p.21).

No tocante à linguagem do conto, esta contém objetividade e fácil compreensão, conforme Moisés (1979), –deve ser objetiva, plástica e utilizar metáforas de curto espectro, de imediata compreensão para o leitor (p.53). A linguagem conta com alguns componentes, dos quais podemos dar maior ênfase ao *diálogo*, um dos componentes que merece maior destaque devido sua explícita presença na composição do conto. A importância do diálogo no conto se dá graças a sua contribuição para que as partes do conto possam ter êxito no desenvolvimento da narrativa. Moisés (1979) aponta que –sem diálogo, não há discórdia, desavença ou mal-entendido, e sem isso, não há conflito nem ação (p. 28), ou seja, com o diálogo a presença dos elementos composicionais do conto podem ser claramente percebidos, como podemos

destacar o conflito, elemento imprescindível nestas narrativas. Outro ponto que justifica a importância do diálogo é a completa comunicação estabelecida através deste, já que Moisés (1979, p.28) nos assegura que é impossível qualquer forma completa de comunicação sem o diálogo, e que este é a base expressiva do conto.

## **2.2. DE QUE VIVEM OS HOMENS: CONTOS DA LITERATURA RUSSA**

Levando em consideração que o objeto de pesquisa deste trabalho são os diálogos existentes entre o conto e a retextualização em cordel, iniciaremos esta seção do trabalho abordando brevemente sobre o realismo russo e o conto de Tolstoy.

Compreende-se que o Realismo trata-se de um estilo que procura o objetivismo na literatura, buscando aproximar a realidade ao descrever os costumes, relações sociais e conflitos interiores do ser humano. Sobre o surgimento do Realismo, Cademartori (1986) revela que

Com o despertar da consciência de classe do proletariado, por volta de 1830, inicia-se a separação das duas classes. A teoria do socialismo começa a ser estruturada e, paralelamente, surge um movimento artístico ativista que põe em crise, por sua vez, a arte pela arte, e exige a utilidade social. (CADEMARTORI, 1986, p.44)

Com isso, os problemas surgidos na época, envolvendo o atraso econômico e as difíceis condições de vida dos camponeses e operários, contribuíram para o surgimento de um importante grupo de escritores que utilizam o Realismo como arma de denúncia e crítica social. Os escritores da época se apoiavam neste estilo para revelar ou propagar descrições da realidade enfrentada por meio de suas produções.

Através das obras, expor com detalhes a realidade, os problemas enfrentados e a preocupação com o social se faziam aspectos importantes para muitos escritores realistas. Conforme Cademartori (1986, p. 47), os textos muitas vezes relacionavam-se ao compromisso político do escritor que não se limitava apenas a conhecer a realidade, mas contribuir de maneira que pudesse modifica-la. Tal característica do realismo se vê presente em quase toda literatura russa, no que se relaciona aos sentimentos e aspectos do interior do ser humano. De acordo com Danilo Morales, em um dos capítulos do Caderno de Literatura Russa<sup>6</sup> da USP,

---

<sup>6</sup> Caderno de Literatura e Cultura Russa. Disponível em <  
[http://www.usp.br/rus/images/Numeros/01/Caderno\\_de\\_Literatura\\_e\\_Cultura\\_Russa\\_1\\_-\\_Dossie\\_Puchkin.pdf](http://www.usp.br/rus/images/Numeros/01/Caderno_de_Literatura_e_Cultura_Russa_1_-_Dossie_Puchkin.pdf)>  
Acesso em 10 mar 17.

A literatura russa é impregnada de sentimentos, pressentimentos e predições, quase sempre à espera de uma catástrofe iminente. Assim, as obras dos escritores do século XIX refletem tanto a revolução –interiorl que acontecia, quanto a outra revolução em processo. Berdiáev recorda que o problema da cultura foi sentido pelos prosadores e pensadores sociais. Na dimensão psicológica, Gógol, Tolstói, Dostoiévski se relacionam com Belínski, Bakúnin, Tchemychévski. (p.361-362)

Tratando-se do Realismo Russo, este se deu quando o país não estava no mesmo nível de avanço econômico-político da Europa. O capitalismo russo tardou um pouco no desenvolvimento, o que contribuiu para o surgimento do realismo.

Mantendo nossa atenção nas produções de Tolstoy, é considerável acreditar que a elaboração de muitas de suas obras não sofreu influências externas. Mas, Tolstoy serviu de inspiração pra muitos outros autores, que são considerados seus seguidores. Mahatma Gandhi, por exemplo, é um grande líder religioso que se considera um seguidor de Leon Tolstoy. O realismo presente nas obras de Tolstoy se torna visível a partir da percepção do envolvimento do leitor com leituras vastas de anseios, inseguranças e intrigas de seus personagens.

De acordo com as poucas informações que podem ser encontradas sobre Tolstoy, estas nos afirmam que o mesmo ainda quando criança não dava muita importância às lições, mas se dedicava bastante às leituras. Dentre as leituras, o seu interesse sempre retomava as velhas lendas populares, assim como passagens da bíblia, o que podemos perceber em bastante sintonia com os contos de sua obra *As três visitas de Deus*.

Sobre os contos russos, enquanto Dostoiévski, outro cânone da literatura russa, se apropriava das narrativas curtas para apresentar temas que serão mais desenvolvidos em seus romances, Tolstoy utilizava para outros fins. De acordo com Rubens Figueiredo, em matéria da revista *Época*<sup>7</sup>, —o conto foi o instrumento que Tolstoy sempre teve à mão para questionar e fazer experimentos estéticosl.

Os seus contos costumavam remeter às antigas narrativas orais de camponeses, que revelam valores que despertavam a admiração de Tolstoy. Suas narrativas permitiam o questionamento a respeito dos padrões sociais na Rússia, a partir da transformação dos camponeses em personagens dos enredos, fazendo com que a partir do homem do campo fosse possível refletir sobre o ser humano.

---

<sup>7</sup>Revisa *Época* Online. Disponível em <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/09/contos-do-russo-tolstoi-ganham-edicao-no-brasil.html>>. Acesso em 11 mar 17.

O conto *De que vivem os homens*, do autor Leon Tolstoy, foi escrito em 1881 e publicado em sua obra, intitulada *As três visitas de Deus*. O conto narra a história de um sapateiro, Semyon, muito pobre que ao voltar pra casa, se depara com um homem caído próximo a uma Capela. Mesmo enfrentando a fome, o frio e a miséria, Semyon resolve ajudar o homem que se encontrava desnudo e desfalecido. Ao levá-lo para sua casa, o personagem indaga sobre quem é ele e como foi parar ali, mas não obtém respostas concretas, pois ouve apenas a mesma resposta: –Eu não sou daqui. Deus me castigou. Em sua casa, Matriona, sua esposa, não se agrada ao ver que o seu marido traz um convidado e não tem comprado o casaco o qual havia saído para comprar. Acontece que o sapateiro ao ver a rejeição com a visita conscientiza sua esposa sobre o sentimento de compaixão, de ajudar o próximo e a questiona sobre sua atitude enquanto cristã. Matriona se acalma e tenta ajudar o homem, lhe oferecendo comida. Este é o primeiro momento em que Mikhaila sorri pra eles.

Após esse episódio, Mikhaila é aceito naquele lugar e Semyon o instrui para que ele possa o auxiliar nas atividades da sapataria. Já desenvolvendo as atividades que lhe foi ensinado, Semyon se surpreende com a facilidade de Mikhaila em fazer os serviços de sapateiro. Acontecem mais duas situações que provocam o sorriso de Mikhaila: quando o Barão encomenda a bota de couro, a qual ele faz um par de chinelas e quando ele se depara com as gêmeas, que marcam o motivo de seu castigo. Os sorrisos de Mikhaila revelam os momentos em que ele aprende as três verdades, as quais Deus queria que ele aprendesse na terra.

– E o Senhor disse: –Vai e traz a alma da mãe e tu terás que aprender três lições: Aprenderás o que há no homem, o que não é dado ao homem saber e aquilo de que vivem os homens. Quando tiveres aprendido estas três lições, poderás voltar ao céu. (TOLSTOY, 1997, p.100)

O motivo do castigo do anjo foi a desobediência à ordem de Deus, que o enviou a terra para buscar a alma de uma mãe, mas que ao se deparar com ela e suas filhas gêmeas recém-nascidas e ouvir o seu apelo para que não a levasse, pois não tinha ninguém que pudesse cuidar de suas filhas, se compadeceu do pedido e voltou ao céu sem cumprir o que Deus havia pedido.

Mikhaila ao voltar com a alma, após a segunda ordem de Deus, acaba perdendo as forças e cai, enquanto a alma segue o seu destino e, com isso, a narrativa se completa. Há o encaixe desse momento da história ao enredo do conto, que se inicia com a ida de Semyon na busca do casaco de pele.

O *enredo* é nada mais que a trama, a história. É no enredo que está o elemento estruturador da narrativa: o conflito. Segundo Gancho (1991) o conflito é –qualquer componente da história (personagens, fatos, ambientes, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando, a tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor‖ (p.11). É o conflito que determina as partes do enredo que são: a exposição (introdução ou apresentação); a complicação (desenvolvimento); o clímax (o momento de maior tensão, isto é, o momento culminante) e o desfecho (a solução dos conflitos).

Com esse encaixe dos momentos da narrativa, conseguimos compreender que o conto tem seu início com o tempo cronológico, mas com marcas do tempo psicológico. Quanto ao *tempo*, este ponto é dividido em cronológico e psicológico. As definições apresentadas por Gancho (1991) apontam que o tempo cronológico é –o tempo que transcorre na ordem natural dos fatos do enredo‖ (p.21) e o tempo psicológico –é o tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens‖ (p.21). Percebemos que o início da narrativa acontece em tempo cronológico, em que os fatos ocorrem de maneira natural.

Certa manhã, o sapateiro dirigiu-se à aldeia a fim de comprar um novo *shuba*. (TOLSTOY, 1997, p.58)

[...] Já escurecia. Forçou a vista, mas não conseguia descobrir o que era aquilo. (TOLSTOY, 1997, p.60)

[...]Dia após dia, semana após semana rolaram até que passou um ano (TOLSTOY, 1997, p.79)

[...] Em certo dia de inverno, quando ele (Semyon) e Mikhaila trabalhavam, um trenó puxado por uma tróica chegou à cabana, em meio a sons festivos de campainhas. (TOLSTOY, 1997, p.80)

Mesmo que na narrativa prevaleçam as marcas de tempo cronológico, no momento do desfecho da história percebemos a presença do tempo psicológico, em que mulher conta como conheceu as crianças e as adotou, revelando detalhes com suas recordações.

– Há seis anos – começou –, estas pequeninas ficaram órfãs em uma única semana. O pai foi enterrado na terça-feira e a mãe morreu na sexta. Durante três dias, estas pequeninas permaneceram sem o pai, e depois a mãe o seguiu. Nesse tempo, eu morava com meu marido no interior: éramos vizinhos, nossos quintais se tocavam. O pai delas era um camponês e trabalhava na floresta como lenhador. Quando derrubava uma árvore, ela lhe caiu sobre o corpo. Feriu-o todo por dentro. Logo que o tiraram dali, ele entregou a alma a Deus, e nessa mesma semana a esposa deu à luz a gêmeas – estas meninhas. E ali estavam elas, coitadinhas, sem ninguém pra cuidar delas, nem avó nem irmã. [...] (TOLSTOY, 1997, p.94).

Outro ponto, no que se trata dos elementos da narrativa, é o espaço. O *espaço* de uma narrativa tem como função situar as ações dos personagens na história, e este tem sua contribuição na influência sob as atitudes, ações, emoções e sentimentos dos personagens. Gancho (1991) define a noção de espaço como –o lugar onde se passa a ação numa narrativa (p.23). No conto, percebemos que os espaços onde acontece a história tratam-se inicialmente de uma casa de campo, onde o sapateiro reside com sua esposa e filhos, e a aldeia que ele visita quando vai à procura do casaco de pele.

Um sapateiro, esposa e filhos, moravam numa casa que pertencia a um camponês. [...] (TOLSTOY, 1997, p.57)

Certa manhã, o sapateiro dirigiu-se à aldeia a fim de comprar um novo *shuba* (TOLSTOY, 1997, p.58)

Como o espaço só concebe o lugar físico, o *ambiente* comportará o lugar psicológico na narrativa. Gancho (1991) define ambiente como –o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens (p.23). Como já foi mencionado acima, o ambiente diz respeito ao –clima (que) que cerca os personagens. Esse ambiente, no conto, pode ser identificado desde a dificuldade financeira de Semyon e Matriona, que economiza o máximo para não faltar comida para saciar a fome do dia seguinte, como a dificuldade para juntar o pouco dinheiro que tem para comprar casacos e suportar o frio, como podemos ver no fragmento abaixo:

O pão era caro, o trabalho, mal-remunerado e tudo o que ganhava gastava com comida. Ele e a esposa tinham apenas um *shuba* (casaco de pele de ovelha) que estava reduzido a trapos. Durante dois anos, o sapateiro economizara para comprar peles de ovelha para confeccionar outro *shuba*. (TOLSTOY, 1997, p.57)

Os *personagens* de uma narrativa são geralmente invenções do autor, mas baseados em fatos reais. Para Gancho (1991) o personagem –é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo (p.14), e só se determina no enredo a partir do momento que interfere em algo no enredo. É notável que nas histórias quase sempre há um personagem que se destaca, tendo presença constante nas ações narradas, o qual é intitulado como *protagonista*. Gancho (1991) classifica esse personagem como herói e anti-herói. O herói é aquele que apresenta características superiores, enquanto o anti-herói tem características iguais ou inferiores, mas que por algum motivo está na condição de herói.

Os personagens envolvidos na narrativa são consideravelmente poucos. Temos como personagem principal o anjo Mikhaila, que pode ser concebido como protagonista. Além dele,

o casal Semyon e Matriona, o barão e a senhora são considerados personagens primários na narrativa. Esses personagens se encontram nessa posição por serem essenciais para a construção da narrativa, sendo Semyon responsável pela inserção de Mikhaila na narração, e os demais responsáveis pelo surgimento das verdades que provocam o sorriso de Mikhaila no desenrolar da história.

Os personagens na narrativa não são descritos pelo narrador, mas caracterizados a partir das ações do enredo. Tais características não partem do plano estético e físico, mas de sua personalidade. Através das ações os personagens revelam suas características, seja em atividades costumeiras ou momentâneas. A partir das ações pode-se caracterizar Mikhaila como um ser calado, de poucas palavras, que passa a narrativa inteira nessa condição.

Semyon é apresentado como um homem pobre, sem propriedades e que vive de seu trabalho como sapateiro. Além disso, através de suas ações, ele revela ser um homem caridoso, revelando tal aspecto a partir de sua atitude cristã que vê o homem caído e o ajuda, dando toda assistência necessária.

A personagem Matriona se caracteriza como uma esposa dedica aos serviços do lar, sempre preocupada com sua família e com o bem estar de seus filhos. Além disso, suas ações revelam sua condição enquanto alguém que se enfurece com facilidade, quando ela vê que seu esposo não tem comprado o casaco de pele e ainda traz um desconhecido para sua casa.

Outro personagem que é apresentado e caracterizado é o barão, que através de seu comportamento revela ser alguém rico, com uma personalidade marcada pela arrogância, poder e superioridade.

E outra personagem é a senhora, apresentada apenas no final da narrativa. Se trata da mulher que adotou as gêmeas órfãs, que ao se apresentar na narrativa, traz o desfecho do enredo. Através de suas ações, a mulher é concebida como alguém caridosa, quando tem compaixão pelas crianças e se dedica a cria-las.

Além dos personagens mencionados, há os personagens secundários que surgem na narrativa em alguns momentos, mas que não tem participação frequente. Sendo estes, a esposa do caponês cobrada por Semyon, Fedka (o empregado do barão) e o filho de Semyon que anuncia a vinda da senhora com as gêmeas.

E, por último, temos *o narrador*, este que se trata do elemento estruturador da história, já que é notório que não há narrativa sem narrador, como se subentende pela semelhança de suas denominações. O narrador pode ter duas características: a onisciência (saber tudo sobre a história) e onipresença (estar presente em todos os lugares da história). É interessante lembrar que há mais de um tipo de narrador, este que pode ser: narrador-observador e narrador-personagem. As definições já revelam suas funções, como podemos perceber o narrador observador não está inserido na história e narra em terceira pessoa, e o narrador-personagem está inserido como personagem e narra em primeira pessoa. No conto de Tolstoy tem-se a presença do narrador-observador que conta ao leitor o desenrolar da narrativa em terceira pessoa. Através da leitura, é possível identificar que o narrador é observador, pois não participa da história, além de se encontrar na condição de onisciente, por revelar ter conhecimento detalhado de toda a história narrada.

### 3. O CONTO (RE)CONTADO EM CORDEL: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Neste capítulo abordaremos sobre o processo de adaptação do referido conto, a partir do conceito de retextualização de forma sucinta, a seguir procederemos à análise detida da obra em estudo, bem como as comparações entre o conto de Tolstoy e o folheto.

#### 3.1.A ADAPTAÇÃO NA LITERATURA DE FOLHETOS

Tem-se tornado comum nos depararmos com folhetos de cordel com títulos de obras literárias de diversos gêneros, como romance, conto, novela, entre outros. Este procedimento de -transposição de uma história de um gênero para outro recebe o nome de adaptação. A adaptação tem se tornado ferramenta frequente na produção da literatura de cordel por muitos poetas. Já no início do século XX encontramos essas adaptações, como a de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, cordelizado por João Martins de Athayde, *Gabriela*, de Jorge Amado, versificado por Manoel D'Almeida Filho, *Iracema*, de José de Alencar, adaptada por Alfredo Pessoa de Lima, entre outras narrativas literárias canônicas que passaram por este procedimento. Além dessas narrativas, muitos contos populares, fábulas e contos de fadas também ganharam espaço nas adaptações para folhetos, como *A formiga e a cigarra*, de La Fontaine, *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm, *Pinóquio*, de Carlo Collodi, dentre outros.

Muitos cordelistas optam por narrativas de caráter romântico que expressem um apelo mais popular, aproximando enredos de histórias presentes contexto em que os folhetos estão inseridos. Através da adaptação o poeta transpõe uma história contada em muitas páginas para poucas páginas, mas em estrofes. Segundo Abreu (2004),

Os poetas escolhem narrativas cuja estrutura seja próxima à dos chamados "romances" de cordel — folhetos com 24 ou mais páginas, contendo narrativas ficcionais, em que se tomam por tema, basicamente, o amor e a luta. É possível subdividir os "romances" de cordel em três núcleos temáticos básicos: mulheres virtuosas perseguidas por perversos apaixonados; amores contrariados (devido a diferenças sociais ou religiosas ou a provações impostas pelo destino) e enfrentamentos entre poderosos e valentes. (ABREU, 2004, p.201)

Logo, é perceptível que a seleção de textos a serem adaptados não é feita de maneira qualquer, pois há os textos adequados a serem adaptados. As obras escolhidas contem em seu enredo algo que se relaciona com esses modelos de enredos com apelo popular.

O trabalho de adaptação de obras mais longas, como romances, novelas e peças teatrais apresentam algumas dificuldades que vão pedir do poema um trabalho bastante detido. Tendo em vista a necessidade de redução da narrativa ao tamanho do folheto, vários procedimentos são utilizados. Na adaptação, há a utilização de cortes de palavras, ações e descrições, a fim de reduzir o tamanho do texto e limitá-lo a comportar as informações nos versos ou a inversão destas palavras para que seja possível a criação das rimas. Além dessa inversão, os cordelistas se apropriam da troca de palavras, em busca de sinônimos que se adequem às rimas. Abreu (2004), ao falar deste processo, aponta a definição de versificação, a qual

é a mais fundamental das alterações introduzidas, pois acomoda textos produzidos no interior da cultura escrita aos padrões da literatura de folhetos, permitindo sua compreensão e memorização por parte das comunidades nordestinas, envolvidas em práticas orais menos ou mais marcadas. (ABREU, 2004, p.202)

Engana-se quem achar que o processo de adaptação é algo fácil. Essa transformação de narrativa em versos de folheto vai além de apenas contar a história em rimas. Esse processo exige do poeta um bom conhecimento linguístico, desde o domínio de sinônimos, até o bom emprego da sintaxe. De acordo com Abreu (2004) –Transformar histórias em versos de cordel não significa apenas metrificar e rimar um texto; é fundamental, também, adequar a sintaxe e o léxico (p.204).

Além da preocupação com o conhecimento, o poeta tem que estar atento para a atualização lexical, para que produza os folhetos com uma linguagem adequada ao tempo, a fim de que seja compreendida pelo leitor. Ainda sobre esse aspecto linguístico na adaptação, Abreu (2004) aponta que

Não basta, entretanto, versificar e adaptar a linguagem das narrativas, uma vez que os folhetos são compostos segundo determinadas fórmulas de estruturação do enredo, conhecidas como "oração". Os autores chamam de oração à coerência e coesão, ou seja, articulação dos fatos, opiniões e idéias tanto do ponto de vista lógico quanto da concatenação textual. (ABREU, 2004, p. 205)

A omissão da extensa descrição das personagens é também um fator comum na adaptação, assim como também a não menção das personagens que não estão totalmente presentes no desenrolar da narrativa. Com isso, vemos que na adaptação o poeta é levado a alterar drasticamente a narrativa, como nos aponta Abreu, mas preocupando-se para que tais alterações não acarretem na perda de informações do enredo.

Há, portanto, no processo de adaptação o que a linguística denomina de retextualização. E é sobre esse conceito que nos deteremos rapidamente.

### **3.2. DISCUTINDO O CONCEITO DE RETEXTUALIZAÇÃO**

No âmbito dos estudos linguísticos, um conceito ajuda a compreender melhor o processo de adaptação. Trata-se da retextualização, que tem grande relação com a adaptação. Marcuschi (2001) não traz definições, mas apresenta procedimentos que nos fazem compreender o conceito. O autor, apoiado na ideia de Travaglia (1993) sobre o uso da expressão -retextualizar<sup>11</sup>, aponta que trata-se do processo de tradução de um texto de uma língua para outra, e acrescenta que na retextualização também se trata de uma tradução, mas de uma modalidade para outra, permanecendo-se, no entanto, na mesma língua.

Há outros estudiosos desta área que trazem conceitos que, de certa forma, vão de encontro com os dos demais, embora muitas vezes apresentem algumas particularidades. Mais recentemente, outro autor apresenta em seus estudos algumas considerações sobre a retextualização. Dell'Isola (2007, p.10) a define como um processo de transformação de uma modalidade textual em outra, considerando assim como uma refacção, uma reescrita de um texto para outro. Centrando nossa atenção na definição apresentada por Dell'Isola, percebemos que a mesma traz como sinônimos da retextualização a refacção e a reescrita, porém nos deixando pensar que suas características tenham finalidades diferentes das quais a definição de Marcuschi nos aponta, que é a passagem de um texto para outro em modalidades diferentes.

Trazendo ainda considerações a respeito da retextualização, Matencio (2002) apresenta de forma sucinta as diferenças existentes entre a reescrita e a retextualização. As definições dessa autora são consideradas as que mais se aproximam das ideias tomadas como base para o referido trabalho. De acordo com autora, retextualizar está relacionado ao ato de produzir um novo texto, visto que, segundo a autora, -toda e qualquer atividade propriamente de retextualização irá implicar, necessariamente, mudança de propósito<sup>12</sup>.

Em outro trabalho, a autora evidencia que o processo de retextualização se trata da -produção de um novo texto a partir de um ou mais textos-base<sup>13</sup> (p. 1), mostrando que o texto derivado se apropria de outros textos, tomados como base, para a criação de um novo, que

pode ter sofrido alterações e/ou adequações, devido o público que este novo texto irá atingir.

Matencio (2003) ainda explica que:

textualizar é agenciar recursos *linguageiros* e realizar operações linguísticas, textuais e discursivas. Retextualizar, por sua vez, envolve a produção de um novo texto a partir de um ou mais textos-base, o que significa que o sujeito trabalha sobre as estratégias linguísticas, textuais e discursivas identificadas no texto-base para, então, projetá-las tendo em vista uma nova situação de interação, portanto um novo enquadre e um novo quadro de referência. A atividade de retextualização envolve, dessa perspectiva, tanto relações entre gêneros e textos – o fenômeno da intertextualidade – quanto relações entre discursos – a interdiscursividade. (MATENCIO, 2003, p. 3-4)

Vale salientar que no processo de retextualização interessa mais a adequação de um texto a uma determinada situação comunicativa, do que intervenções de caráter linguístico. Ou seja, na retextualização de um conto clássico para uma versão cordelizada, o que interessa a quem retextualiza é mais a adequação do texto, aproximando a linguagem do leitor, bem como as situações expostas. Percebemos então que, no caso dos folhetos, a linguagem simples próxima da realidade do leitor é um ponto importante nesses textos e a retextualização se torna um processo que promove essa aproximação.

Estes conceitos apresentados sobre acima podem contribuir para entendermos melhor todo o processo de adaptação que se opera quando um poeta transpõe para versos de cordel uma narrativa de origem ficcional.

### **3.3. BREVE EXPLANAÇÃO SOBRE A LITERATURA COMPARADA**

É imprescindível termos uma definição do que é a literatura comparada. Pensar na definição é um passo importante para compreender esta tarefa investigativa. É comum nos depararmos com o pensamento de que a literatura comparada tem o objetivo de comparar, porém não se deve ter esse pensamento lógico, tendo em vista que a definição é de caráter mais abrangente, como nos assegura Carvalhal (1998).

A literatura comparada utiliza da confrontação literária, através de uma visão ampla, de duas ou mais obras, tornando-se um campo vasto que investiga a diversos aspectos, tais como a trajetória do autor ou da obra, as influências, a estrutura das obras, entre outros. Como o nome revela, a perspectiva desta tarefa tem relação com o método comparativo, o qual se apoia na crítica textual, conforme Carvalhal (1998) nos garante. A autora ainda aponta que ao nos deparar com a literatura comparada, muitas vezes delimitamos a sua atuação, restringindo-a ao terreno das aproximações binárias e à constituição de –famílias literárias||.

Através da literatura comparada é possível investigar indícios, influências e diversos outros aspectos como as semelhanças, analogias e intertextualidade – esse bastante perceptível em muitos estudos comparativos. Tendo em vista que nas adaptações para outros gêneros, como de contos para cordéis, é explícita a retomada de diálogos vindos da primeira versão do texto. É interessante atentar para a noção de intertextualidade, vendo que não só os textos que fazem alusão a outros são enquadrados neste eixo, mas os que fazem referência também. Para compreender melhor a intertextualidade, Koch (2007), com base nas exposições de Genette, apresenta a seguinte definição, a qual podemos considerar, para, neste caso, a *hipertextualidade*:

Um texto é derivado de um outro texto – que lhe é anterior –, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. A *paródia*, o *pastiche*, o *travestimento burlesco*, por exemplo, todos se originam de outros textos já existentes, e é dentro dessa relação entre o texto-fonte, a que Genette chamou de –hipotexto (daí a designação de *hipertextualidade*), que se edifica este processo. (KOCH, 2007, p. 134 e 135, grifos da autora).

Ainda centrado no campo de atuação da literatura comparada e seu papel, Carvalhal (1998) aponta que:

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. (CARVALHAL, 1998, p. 40)

Com isso, vemos que a Literatura Comparada acaba sendo definida e interpretada, de forma equivocada, como uma simples comparação entre textos ou obras, o que não é verídico. Pode-se então compreender a vasta atuação deste viés, já que o mesmo busca investigações e seus objetivos propostos, e se trata de uma atividade crítica, não desconsiderando que tem ganho espaço nas grades curriculares das universidades.

### **3.4.AS TRÊS VERDADES DE DEUS: UMA VERSÃO DO CONTO DE QUE VIVEM OS HOMENS**

*As três verdades de Deus* (2009), trata-se de uma retextualização do conto *De que vivem os homens* (1881), do escritor russo Leon Tolstoy. Este conto está contido na obra de Leon Tolstoy, *As três visitas de Deus*, que reúne ainda mais outros dois contos: –Onde está o amor, Deus está, também, que também está sendo cordelizado por Janduhi, e –Os três eremitas. Esse processo de retextualização é bastante comum na literatura, em que há adaptações de muitos clássicos que se organizam em prosa transpostos para versões

cordelizadas. Com a retextualização é possível perceber muitos recursos utilizados nesse processo que podem ser estudados a partir do conto recontado em versos. O primeiro aspecto, que é perceptível com maior facilidade, está relacionado à alteração da forma literária. O texto original sendo escrito em prosa, é organizado em parágrafos, enquanto a versão cordelizada se estrutura em versos.

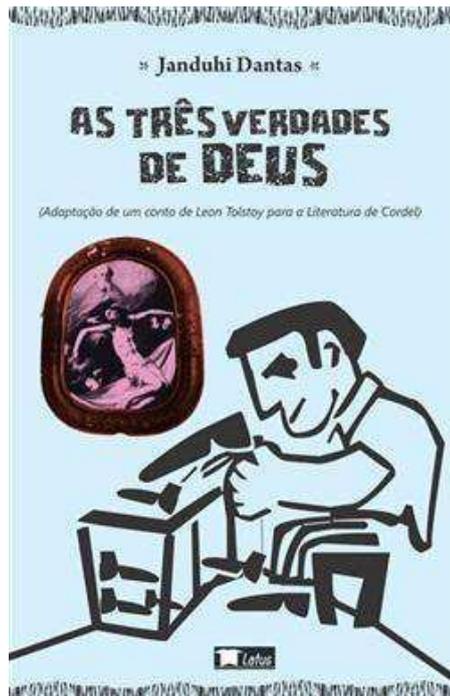
Atentando para o contexto da literatura de cordel, há apenas esta retextualização da obra de Tolstoy. Na verdade, não se encontra com facilidade adaptações de obras russas, nos levando a considerar que Janduhi é pioneiro nesta atividade.

O cordel de Janduhi Dantas foi escrito em 2009 e segue a linha tradicional dos folhetos de cordel no que se trata de seus aspectos estruturais. Todo o folheto é composto de estrofes de seis versos, com redondilha maior, e com rimas organizadas no segundo, quarto e sexto verso de cada estrofe. É formado estruturalmente por 158 sextilhas, sendo a última formada pelo acróstico do sobrenome do autor DANTAS, com esquemas rítmicos **ababab**, distribuídos em 31 páginas, intercaladas com as ilustrações que complementam a obra.

Tendo a capa como primeiro ponto de contato entre o leitor e a obra, vê-se a sua importância e o interesse despertado a partir dela, já que esta traz em sua ilustração algo que condiz com o conteúdo do folheto. O livreto de Janduhi já alcançou sua segunda edição e teve algumas modificações no formato da obra. Enquanto a primeira edição conta com ilustrações intercaladas com as estrofes em todo o enredo e a ilustração de um anjo caído na capa, a segunda não contém estas ilustrações e tem na capa uma xilogravura de um sapateiro, o que difere da primeira edição. Vale salientar que foi escolhida a primeira edição para análise e a esta caberá maior atenção. Vejamos a seguir a capa das duas edições da obra de Janduhi:



<http://www.lenildoferreira.com.br/2010/11/conhecamos-as-tres-verdades-de-deus.html>



<http://www.abeu.org.br/farol/abeu/catalogo-unificado/item/eduepb/as-tres-verdades-de-deus/2911/>

Considerando o enredo da obra, observa-se que o poeta fez modificações em relação ao texto original. A modificação mais perceptível está ligada a linguagem que se projeta mais próxima da oralidade, o que faz com que a narrativa seja apresentada ao leitor de maneira mais sucinta. Esta aproximação com a oralidade é marca frequente da literatura de cordel e a esta se deve o grande contato desta literatura com o povo. De acordo com Abreu (2006):

os enredos narrados nessas histórias despertaram interesse, mas foram modificados para se acomodarem às convenções poéticas dos folhetos, a fim de que se tornassem, realmente, histórias bonitas. (ABREU, 2006, p. 71)

Ao ler o cordel de Janduhi é possível perceber que na retextualização alguns aspectos secundários foram eliminados, priorizando aquilo que o cordelista quis dar ênfase, conservando os acontecimentos centrais do enredo e recriando algumas situações.

A capa do cordel analisado é composto pelo título da obra *As três verdades de Deus*, a ilustração do Anjo caído feita por Edglei Rodrigues e a informação sobre o folheto se tratar da adaptação de um conto de Leon Tolstoy para a Literatura de Cordel. Na primeira página, anterior aos versos, tem a contracapa, que reproduz as informações da capa e no verso algumas informações sobre o ano da publicação, tiragem e e-mail do cordelista e do ilustrador. Na segunda página, o cordel recebe a apresentação feita por Padre João Jorge Rietveld que traça um percurso sobre a cidade de Juazeirinho, a feira livre, o cordel e as produções de Janduhi. A seguir, Janduhi informa, em verso, que a história foi escrita por Leon

Tolstoy e que o cordelista versificou-a. Um pouco abaixo, ainda na mesma página, faz a dedicação da obra a seu pai, Joel Dantas, que era sapateiro, e a seu irmão Jomário, que o ensinou e motivou a gostar de cordel.

Todo o livro é repleto de ilustrações, feitas por Edglei Rodrigues. Essas ilustrações acompanham sequencialmente a narração, a exemplo da segunda, representada por moedas, e junto à ela a reprodução de uma das estrofes (sétima estrofe) que conta sobre o momento em que a mulher do sapateiro quebra o mealheiro para mandar o esposo comprar cobertores. Ao final das páginas que trazem os versos, já na última página, são apresentadas as biografias resumidas do autor, do adaptador e do ilustrador.

### **3.5. DO CONTO AO FOLHETO**

Nesta seção do trabalho, teremos maior enfoque nos diálogos existentes entre as duas versões, evidenciando a partir desses diálogos as aproximações e distanciamentos, bem como os acréscimos e supressões perceptíveis nas comparações realizadas.

Levando em consideração as relações existentes entre o texto de Tolstoy, o texto-matriz, *De que vivem os homens* (1997), e o texto de Janduhi, *As três verdades de Deus* (2009), podemos perceber algumas aproximações e distanciamentos que merecem destaque. Em muitas retextualizações, como essa em análise, surgem muitos aspetos que podem levar o leitor a perceber algumas diferenças, como na linguagem ou em possíveis acréscimos e supressões no enredo.

O processo de retextualização está atrelado ao ato de recriar, em que muitas vezes nos apropriamos de tal recurso nas interações humanas do nosso dia a dia. Em conversas informais ou diálogos e conversações realizadas em nosso dia, muitas vezes reformulamos o que nos foi dito e recontamos. De acordo com Marcuschi (2001, p.48), compreendemos então que –toda vez que repetimos ou relatamos o que alguém disse, até mesmo quando produzimos as supostas citações *ipsis verbis*, estamos transformando, reformulando, recriando e modificando uma fala em outra.

De acordo com Cavalcante (2013)

Quando nos dispomos a comparar um texto a outro, observando entre estes os diálogos possíveis, é preciso estarmos atentos aos diversos aspectos que os

aproximam, bem como às estruturas que os compõem e que lhes dão originalidade.  
(CAVALCANTE, 2013, p.45)

Com isso, nos certificamos da importância de nossa atenção ao estabelecer comparações entre os textos, principalmente quando se trata de apontar em análise suas aproximações e distanciamentos. Além disso, compreender que o autor que retextualiza um texto, muitas vezes por opção, não se prende inteiramente ao texto original e se apropria deste como base, incrementando com informações e ideias novas que não se encontram no texto matriz.

Centrando nossa atenção nos textos em análise da nossa pesquisa, enfatizamos primeiramente que a versão cordelizada de Janduhi é uma retextualização do conto russo de Leon Tolstoy, e devido isso mantem um dialogo constante com seu texto-base.

Nas duas versões há vários traços que promovem a aproximação entre os textos. A religiosidade é a temática central que envolve os dois textos, e que não se perde no processo de retextualização. Por trás dessa temática, vemos os valores morais sendo expostos, como a compaixão, o temor de Deus, a caridade e o amor. Toda a narrativa das duas versões trazem como tema evidente o olhar para o próximo e, como o título revela, os sentimentos que são essenciais na vida do ser humano.

Tanto o conto quanto sua versão cordelizada iniciam com a contextualização do enredo, situando o leitor, de certa forma, a respeito da narrativa, como podemos ver nos fragmentos abaixo:

<b>NO CONTO</b>	<b>NO CORDEL</b>
Um sapateiro, esposa e filhos moravam numa casa que pertencia a um camponês. Ele nem possuía casa nem terra e sustentava-se e à sua família trabalhando no ofício de sapateiro. O pão era caro, o trabalho, mal-remunerado e tudo o que ganhava gastava em comida. (TOLSTOY, 1997, p. 57)	No tempo do império Russo em terra distante e fria um humilde sapateiro com esposa e filhos vivia morava em casa alugada e terra não possuía.  A casa em que ele morava pertencia a um camponês no povo da vila próxima tinha mais de um freguês e ele atrás de encomenda ia lá de quando em vez.  Por ser muito pobre era

	bem difícil a sua vida sustentava a sua casa de sapateiro na lida tudo o quanto ele ganhava dava mal para a comida. (NÓBREGA, 2009, p. 05)
--	---

Centrando nossa atenção para a caracterização do ambiente apresentada no conto de Tolstoy, é possível perceber que ele não realiza descrições minuciosas sobre o ambiente físico. Tolstoy dá maior ênfase às ações das personagens ao lidar com as situações que acontecem no enredo. Por outro lado, se na versão de Tolstoy já percebemos essa redução de descrições, no folheto de Janduhi veremos que a preocupação com detalhes é bem menor, isto porque compreendemos que nos folhetos de cordel a tendência é tornar a narrativa mais direta, deixando de lado aspectos secundários e informações que podem ser consideradas –menos importantes|| aos olhos do autor.

Segundo Cavalcante (2013), –reduzir o número de descrições, conduzindo o enredo para os fatos considerados mais importantes da narrativa é um traço observável nos folhetos, tencionando, sobretudo, uma aproximação mais imediata entre o leitor e o texto|| (p. 48). Com isso, entendemos que a intenção do autor ao reduzir descrições, ou até mesmo alguma ação da narrativa, está ligada a promoção da aproximação entre o texto e o leitor, bem como também em dar ênfase naquilo que ele considera como parte central do texto, e aspectos pelos quais ele quer que o leitor tenha mais atenção.

A forma como as personagens são tratadas e expostas nas versões analisadas é outro aspecto importante a ser observado. Podemos tomar como ponto de análise a forma como as crianças gêmeas são apresentadas nas duas versões de acordo com os fragmentos apresentados abaixo:

<b>NO CONTO</b>	<b>NO CORDEL</b>
Elegantemente vestida, trazia duas menininhas pela mão. Usavam <i>shubas</i> (pequenos casacos de pele) e tinham a cabeça coberta por lenços. As meninas eram tão parecidas que dificilmente se conseguiria distinguir uma da outra, exceto pelo fato de uma delas ter o pé torto. E manquejava enquanto andava. (TOLSTOY, 1997, p.91)	Eram duas lindas gêmeas de seis anos de idade de gêmeas eram as únicas naquela localidade pra dizer qual a mais bela grande era a dificuldade.  Pois a beleza de uma também na outra se achava

	e quem as olhasse bem diferença só notava que uma tinha o pé torto e ao andar manquejava. (NÓBREGA, 2009, p.18)
--	---

Compreendemos a partir do quadro acima que o conto de Tolstoy já adota este caráter reduzido de descrições, tecendo apenas informações sobre a semelhança entre as irmãs e o único detalhe que as diferenciava. Se o conto já traz essa ausência de informações sobre as personagens, no cordel vemos que as descrições são ainda menores. É importante lembrar que os folhetos de cordel já contam com a redução de descrições como fator intencional que possibilita uma maior aproximação entre o texto e o leitor.

Considerando as produções de Tolstoy, acredita-se que suas produções contam com essa redução de descrições de maneira intencional, tornando uma característica de suas obras, em que o leitor é levado a conhecer os personagens a partir do enredo, sem sofrer influências do narrador. Olhar para o personagem e conhecê-lo a partir de suas ações, nos permite não julgá-lo a partir do que é dito pelo narrador, fazendo com que o leitor forme seu pensamento sobre ele de acordo com suas ações na narrativa.

No conto, Tolstoy não se preocupa em fazer descrições sobre as personagens envolvidas no enredo. As personagens são mencionadas no desenrolar da narrativa, ao tempo que o leitor vai conhecendo e relacionando-os uns com os outros de acordo com os acontecimentos do enredo.

A respeito da linguagem, a que é utilizada nos cordéis é bem mais direta, se tornando mais próxima do coloquial. Com a retextualização foi possível perceber algumas alterações no que se trata do vocabulário. Essas alterações reforçam colocações já expostas nesse capítulo, no que se trata da aproximação do texto com o leitor, a partir da retextualização. Vejamos o quadro abaixo:

<b>NO CONTO</b>	<b>NO CORDEL</b>
Certa manhã, o sapateiro dirigiu-se à aldeia a fim de comprar um novo <i>shuba</i> . Vestiu por cima da camisa a jaqueta alcochoada, com cheiro azedo de suor, que pertencia à esposa e, por fora, um cáftã de lã. Enfiou no bolso a nota de três rublos, arrancou de uma árvore um cajado e, após o desjejum, pôs-se a caminho. E pensou consigo mesmo: <i>Vou cobrar meus cinco rublos</i>	Vendo isso, o sapateiro disse à mulher: – À cidade vou amanhã, receber umas contas, ou metade pra comprar uns cobertores que aqueçam de verdade. (NÓBREGA, 2009, p. 05)

<p><i>aos camponeses e, juntamente com estes, comprarei as peles para fazer meu novo shuba.</i> (TOLSTOY, 1997, p.58)</p>	
---	--

Podemos perceber que enquanto Tolstoy relata em sua narrativa que o personagem se dirige à aldeia a procura de um *shuba* para comprar, no cordel, Janduhi substitui esse objeto por um cobertor. Por mais que na versão de Tolstoy, o mesmo utilize parênteses para explicar o que se trata, no cordel há essa alteração de termos que mudam o objeto no enredo, mas não compromete o sentido. Da mesma forma, podemos ver no quadro abaixo outra alteração vocabular realizado a partir da retextualização:

<b>NO CONTO</b>	<b>NO CORDEL</b>
<p>Pôs uma tigela sobre a mesa, serviu o <i>kvas</i> (bebida fermentada feita de centelho e migalhas de pão) e o resto do pão. E aos dois deu faca e colheres. (TOLSTOY, 1997, p.73)</p>	<p>Do terreiro, Semyon viu a esposa na janela e falou: – Ela é ranzinza mas não ligue para ela que vou lhe mandar fazer uma sopa de costela. (NÓBREGA, 2009, p. 10)</p>

Neste trecho da narrativa, vemos que no conto a personagem Matriona serve uma bebida fermentada feita de centelho e migalhas de pão, o *kvas*, como é exposto no texto matriz. Já no cordel, Janduhi substitui essa bebida fermentada por uma sopa de costela, tendo em vista que se trata de um alimento comum na realidade de seus leitores e típico de dias frios. Com isso, percebemos que a linguagem utilizada nos cordéis se torna bem mais direta, tendo maior aproximação do coloquial.

No tocante às alterações vocabulares, percebe-se que ao retextualizar o poeta não se preocupa unicamente com os elementos formais, métrica, ritmo e rima, mas com a fundamental inserção das marcas de oralidade e da linguagem próxima ao leitor. Essa oralidade contribui para que os textos dos cordéis contenham um sabor em seu texto, pois quando o leitor se apropria da leitura em voz alta, é capaz de promover intensidade e beleza ao folheto.

Outro ponto no folheto que desperta a atenção ao comparar com o conto é a expressão –mealheiro||, colocada pelo poeta. Vejamos o quadro abaixo:

NO CONTO	NO CORDEL
<p>Ao chegar o outono, conseguiu juntar um pouco de dinheiro: a esposa guardava três rublos, em notas, em uma caixa, e mais cinco rublos e 20 copeques que lhe eram devidos por fregueses. (TOLSTOY, 1997, p. 57)</p>	<p>E imediatamente sua esposa foi buscar o mealheiro e o quebraram naquele mesmo lugar que o dinheiro ia servir pros cobertores comprar. (NÓBREGA, 2009, p. 06)</p>

No conto, a personagem Matriona junta o dinheiro em notas uma caixa, enquanto no cordel é apresentado o episódio em que a personagem vai buscar o mealheiro e o quebra para pegar o dinheiro que havia juntado. O costume de juntar dinheiro em mealheiro é típico da realidade de muitos leitores dos folhetos, e é por isso que o poeta busca promover essa aproximação.

No cordel podemos perceber também o uso de figuras de linguagem, especificamente a inversão, que é um recurso bastante utilizado por Janduhi Dantas. O emprego das figuras de linguagem contribui para a beleza e melhor articulação dos elementos estruturais do cordel. Em muitas estrofes de suas obras é possível identificar inversões em seus versos. O autor se apropria desse recurso para que possa promover a rima em seus cordéis. Na retextualização, Janduhi muitas vezes utiliza orações do texto matriz e aplica a inversão, fazendo com que a oração se adeque a rima nas estrofes. Vejamos um exemplo desse recurso utilizado pelo cordelista no quadro abaixo:

NO CONTO	NO CORDEL
<p>Matriona entrou na conversa, ansiosa para saber quem eram aquela mulher e as crianças e perguntou: [...] – <i>Elas são filhas de quem?</i> (TOLSTOY, 1997, p. 93)</p>	<p>Matriona quis saber: – <i>De quem elas filhas são?</i> Disse a mulher: – Vou contar-lhe senhora, na ocasião por que é que essas meninas sob meus cuidados tão. (NÓBREGA, 2009, p. 18)</p>
<p>– O velho ditado não está muito errado: – <i>O homem pode viver sem pai nem mãe, mas sem Deus ninguém pode.</i>   (TOLSTOY, 1997, p. 96)</p>	<p>Vendo isso Matriona fez uma observação – O ditado popular é coberto de razão – <i>Sem pai nem mãe vive o homem mas sem Deus não vive não!</i>   (NÓBREGA, 2009, p. 22)</p>

De acordo com os trechos apresentados no quadro acima, podemos compreender que as inversões estabelecidas pelo cordelista são capazes de contribuir para a rima das estrofes sem que comprometa o sentido que deseja ser expresso. Com isso, reforçamos o que já foi dito anteriormente, que os recursos não são utilizados pelo adaptador de maneira involuntária, preocupando-se apenas com a rima, mas que exige do mesmo para que não provoque alterações indesejadas no enredo.

### **3.6.A AMPLIAÇÃO E A CONDENSAÇÃO NO PROCESSO DE RETEXTUALIZAÇÃO**

No processo de retextualização, o cordelista utiliza muitas vezes os recursos que denominamos de ampliação e condensação para que possa adequar melhor o enredo nos versos. Há momentos em que um parágrafo em prosa é capaz de render ao autor muitas estrofes no processo de retextualização, isto pode acontecer de acordo com as informações contidas neste parágrafo, além da fantasia poética do autor, que pode se sentir estimulado a criar novas imagens, situações ou fazer determinadas alusões. Da mesma forma, acontecem situações em que muitos parágrafos do texto em prosa possam ser condensados, a ponto de as informações serem recontadas em apenas uma ou duas estrofes no cordel.

O uso destes procedimentos dependem bastante da obra que está sendo adaptada. Por exemplo, ao cordelizar um romance, o poeta tende a lançar mão, de modo mais intenso, da condensação. Por outro lado, quando adapta obras menores, como contos de fadas, contos populares ou mesmo contos curtos, opta-se mais pela ampliação. No entanto, na adaptação em estudo o poeta lança mão mais do processo de condensação.

A condensação, neste contexto, pode ser conceituada como um recurso responsável por tornar as partes do enredo mais densas, suprimindo algumas informações para que não torne o folheto extenso. Em muitos casos, ao condensar o adaptador busca retirar descrições detalhadas, para que assim exponha apenas informações que sejam imprescindíveis e capazes de promover a compreensão do que está sendo dito nas estrofes.

No quadro a seguir, podemos ver que o cordelista consegue expressar o que foi dito em três páginas no conto, em apenas quatro estrofes, condensando a informação ao transpor para o folheto:

NO CONTO	NO CORDEL
<p>- Eu ia lhe dizer. Eu vinha pela estrada e lá, atrás da capela, encontrei esse homem sentado, inteiramente nu, meio congelado e prestes a morrer. Não estamos no verão, lembre-se, para que um homem ande nu! Deus me levou a ele, ou ele teria morrido. Agora me diga, o que é que eu poderia ter feito? Essas coisas não acontecem todos os dias. Eu o vesti e trouxe para casa comigo. Controle essa raiva, Matriona. Raiva é pecado, e todos nós temos que morrer.</p> <p>Matriona ia dar uma resposta mal-humorada, mas seus olhos caíram sobre o forasteiro e ela calou-se.</p> <p>O homem continuava sentado à beira do banco, exatamente como antes. Tinhas as mãos cruzadas sobre os joelhos, a cabeça caída sobre o peito, olhos fechados e sobrancelhas cerradas, como se alguma coisa o perturbasse.</p> <p>Matriona permaneceu calada.</p> <p>Semyon voltou a falar:</p> <p>- Matriona, será que Deus não está em você?</p> <p>Matriona ouviu-lhe as palavras, lançou rápido outro olhar ao forasteiro e sua raiva se desvaneceu. Deixou a porta, foi até o canto onde ficava o fogão e trouxe a ceia.</p> <p>Pôs uma tigela sobre a mesa, serviu o <i>kvas</i> (bebida fermentada feita de centeio e migalhas de pão) e o resto do pão. E aos dois deu faca e colheres.</p> <p>- Comam alguma coisa – disse.</p> <p>Semyon tocou o forasteiro.</p> <p>- Anime-se, rapaz – disse.</p> <p>Semyon cortou o pão e partiu-o em pedacinhos, colocou na tigela e os dois começaram a tomar a ceia. Matriona sentou-se à extremidade da mesa, apoiou-se sobre uma mão e olhou para o estranho. Começou a sentir pena e agradecer-se dele.</p> <p>De repente, o forasteiro animou-se, desfez a carranca, ergueu os olhos para Matriona e sorriu.</p> <p>(TOLSTOY, 1997, p. 72-74)</p>	<p>- E quanto a esse rapaz eu o encontrei caído na calçada da capela fui ver se estava ferido Se Deus lá não me mandasse de frio teria morrido.</p> <p>- Matriona troque ódio pela paz e a mansidão lembre-se que Deus nos manda com qualquer um ser irmão por acaso não tens Deus dentro do teu coração?!</p> <p>Como num passe de mágica a mulher se transformou ouvindo o esposo falar em Deus logo se calou-se dirigindo-se à cozinha com bondade o moço olhou.</p> <p>Já de volta da cozinha disse a mulher ternamente</p> <p>- Camarada forasteiro coma esta sopa quente o rapaz sorriu pra ela paz baixou no ambiente.</p> <p>(NÓBREGA, 2009, p. 11)</p>

Percebemos então que o cordelista ao retextualizar utilizou a condensação para contar em poucas estrofes, precisamente quatro, todo o momento em que Semyon conta para a sua esposa como encontrou o homem caído, e discute com ela sobre a compaixão e o olhar para o próximo. Na maioria dos casos, o recurso de condensação se torna uma ferramenta importante para que o cordelista consiga narrar uma história longa em poucas páginas, tendo em vista que

os folhetos de cordel costumam ser curtos, embora se encontre muitos folhetos que já assumiram o formato de livro, comportando muitas estrofes e sendo publicados em materiais mais sofisticados, diferente dos folhetos tradicionais impressos em folhas simples.

No quadro abaixo vemos outro exemplo de condensação presente na adaptação analisada, que nos reforça a presença maior deste recurso no processo de retextualização realizado por Janduhi. Percebemos que o que foi contado no conto em quase quatro paginas, pôde ser narrado no folheto em apenas quatro estrofes. Vale lembrar que no conto os pensamentos do personagem são narrados, o que torna a narrativa mais longa, e no cordel, o adaptador se prende aos acontecimentos que desencadeiam a história.

NO CONTO	NO CORDEL
<p>Em certo dia de inverno, quando ele e Mikhaila trabalhavam, um trenó puxado por uma tróica chegou à cabana, em meio a sons festivos de campainhas. Os dois olharam pela janela. O trenó parou em frente à cabana, um lacaio saltou da boléia e abriu a porta. Um <i>barin</i> (título habitual de qualquer dono de terras ou nobre), usando capa de peles, desceu, dirigiu-se à casa e subiu os degraus. Matriona correu apressada para abrir a porta de par em par. O <i>barin</i> baixou a cabeça, entrou na cabana, e espigou-se em quase toda sua altura, a cabeça quase tocando o teto, dando a impressão de que quase enchia toda a sala. Semyon levantou-se e fez-lhe uma mesura, muito surpreso de ver ali o <i>barin</i>. Nunca, em toda sua vida, estivera na presença de um tal personagem. O próprio Semyon era magro, o forasteiro, enxuto em carnes, e Matriona parecia mais um graveto seco. Esse homem, no entanto, como que vinha de um mundo diferente, rosto vermelho e cheio, pescoço taurino, dando a impressão de que era feito de ferro fundido. O <i>barin</i> recuperou a respiração, tirou o <i>shuba</i>, sentou-se no banco e perguntou:            – Qual dos dois é o mestre-sapateiro?            Semyon deu um passo para frente e respondeu:            – Eu, Excelência.            O <i>barin</i> gritou para o lacaio:            – Hei, Fedka (diminutivo de Feodor, Teodoro), traga-me o couro.            O jovem lacaio saiu correndo e voltou trazendo um embrulho. O <i>barin</i> pegou-o e colocou-o sobre a mesa.            – Abra-o – ordenou.</p>	<p>Em certa manhã de inverno estavam os dois trabalhando ia um no solamento e o outro apalazando quando viram uma charrete em frente à casa parando.</p> <p>E de dentro do transporte viram sair um barão que depois entrou na sala (era um homem grandalhão) Semyon se levantou Fez-lhe uma saudação.</p> <p>Já o barão muito mal ao entrar lhes deu bom-dia perguntou a Semyon:            – É sua a sapataria?            nem esperou por resposta deu-lhe um couro que trazia:            – Preste atenção, que este couro mandei buscar no estrangeiro! e dele eu quero uma bota pra durar um ano inteiro! não aceite a encomenda se não for bom sapateiro!            – Se daqui a um ano a bota estiver no mesmo estado dou-te um saco de dinheiro</p>

<p>O lacaio abriu-o. Tocando o couro com o dedo, o <i>barin</i> disse a Semyon: – Agora, escute aqui, sapateiro. Está vendo este couro? – Estou, Excelência – respondeu Semyon. – Bem, sabe que tipo de couro é? Semyon experimentou a textura do couro entre os dedos e disse: – Isso é couro de qualidade. – Claro que é de qualidade! Bronco que você é! Você nunca viu nada parecido com isso antes! Couro alemão. Custou 20 rublos. Semyon ficou atônito e disse: – Onde, na verdade, poderíamos ter visto coisa parecida? – Muito bem. Pode fazer com esse couro um par de botas que dê em mim? – Posso, Excelência. O <i>barin</i> berrou: – -Possol é uma boa palavra. Agora, simplesmente compreenda para quem vai fazer essas botas e com que tipo de couro. Você tem que fazer um par de botas que, quando passar um ano, não tenham perdido a forma ou se rasgado. Se pode, então aceite o trabalho e corte o couro, mas, se não pode, não o aceite e deixe o couro como está. E eu lhe digo antecipadamente: se as botas se rasgarem ou se desgastarem antes do fim de um ano, mandarei prendê-lo. Mas se não se rasgarem e não perderem a forma nesse prazo, eu lhe pagarei dez rublos pelo trabalho. (TOLSTOY, 1997, p. 80-83)</p>	<p>serás bem recompensado mas se a bota se estragar ficarás trancafiado! (NÓBREGA, 2009, p. 13-14)</p>
---	--

Outro recurso presente no processo de retextualização é a ampliação. Podemos definir a ampliação como o recurso capaz de alargar partes do enredo do folheto, que ao retextualizar se apropria e informações detalhadas, dando maior enfoque para determinadas seções da narrativa. Muitas vezes, o adaptador se interessa por uma parte da narrativa, e ao transpor para versos, amplia a informação para destacar, na maioria dos casos, alguma situação que o leitor precise perceber na história.

É considerável que o recurso de condensação seja mais frequente nos processos de adaptação de textos em prosa para versos, tendo em vista que, muitas vezes, este recurso auxilia o adaptador na tarefa de -compactar o enredo para os -padrões do folheto. No caso da ampliação, esta se é utilizada em momentos que o adaptador deseja dar maior enfoque em um dado momento do enredo e para isso se apropria de mais detalhes para ampliar determinadas situações da narrativa.

Na adaptação feita por Janduhi, não há a presença do recurso de ampliação, mas podemos identificar outro recurso neste processo. Mesmo que o autor não utilizando a ampliação, há momentos do enredo que o autor se apropria da fidelidade da transposição de informações, que o permite recontar algo na adaptação sem perder nenhum dado importante.

No quadro abaixo, podemos ver um exemplo de fidelidade do adaptador, em que toda a fala da personagem é transposta para o cordel sem ocultar nenhuma informação. Este recurso nos permite observar que essa fidelidade contribui para que haja a sintonia com a ideologia do conto que apresenta uma visão cristã, ou seja, através desse aspecto percebemos que há a preocupação do adaptador em não comprometer a mensagem do enredo ao transpor para versos.

NO CONTO	NO CORDEL
<p>A mulher assumiu um ar confidencial e começou a lhes falar sobre as meninas:</p> <p>– Há seis anos – começou –, estas pequeninas ficaram órfãs em uma única semana. O pai foi enterrado na terça-feira e a mãe morreu na sexta. Durante três dias, estas pequeninas permaneceram sem o pai, e depois a mãe o seguiu. Nesse tempo, eu morava com meu marido no interior: éramos vizinhos, nossos quintais se tocavam. O pai delas era um camponês e trabalhava na floresta como lenhador. Quando derrubava uma árvore, ela lhe caiu sobre o corpo. Feriu-o por dentro. Logo que o tiraram dali, ele entregou a alma a Deus, e nessa mesma semana a esposa deu à luz a gêmeas – estas menininhas. E ali estavam elas, coitadinhas, sem ninguém para cuidar delas, nem avó nem irmã.</p> <p>– Ela deve ter morrido logo depois de nascidas as crianças. Isso porque quando entrei pela manhã para visitar a vizinha, logo que entrei na cabana, encontrei a pobre mulher morta e fria. E quando morreu, deve ter rolado por cima desta pequenina. Foi assim que ela esmagou e tornou defeituoso o pé.</p> <p>– As pessoas que moravam por ali se reuniram, lavaram e prepararam o corpo, mandaram fazer o caixão e enterraram-na. Essas pessoas sempre foram bondosas. Mas as duas pequeninas ficaram sozinhas. O que fazer com elas? Bem, eu era a única mulher naquelas bandas que tinha um bebê. Durante oito semanas, estivera amamentando meu primeiro filho, um menino. De modo que fiquei com elas, por algum tempo. Os</p>	<p>Matriona quis saber: – De quem elas filhas são? Disse a mulher: – Vou contar-lhe senhora, na ocasião por que é que essas meninas sob meus cuidados tão.</p> <p>– Tive um bebê, Deus levou não cuidei dele tão bem como cuidei dessas duas que ficaram sem ter quem delas cuidassem depois que seus pais foram pro além.</p> <p>– Faz seis anos que essas duas por sina bem traíçoeira ficaram sem pais em menos de uma semana inteira pois o pai morreu na terça e a mãe na sexta-feira.</p> <p>– Lenhador, o pai um dia pela mata enveredou à procura de madeira grande arvore derrubou caiu-lhe o tronco por cima da cabeça e o matou.</p> <p>– Mal se passaram três dias</p>

camponeses se reuniram, pensaram e fizeram planos sobre o que fazer com elas e me disseram: –Marya, você simplesmente fique com as meninas durante algum tempo, enquanto nos dá uma oportunidade de decidir alguma coisa.

– Assim, amamentei a que estava bem durante algum tempo, mas achei que não valia pena amamentar a que era deformada. Não achava que ela fosse sobreviver. Mas, depois pensei comigo mesma: –Por que deve morrer o pequeno anjo?! Senti pena dela e tentei amamenta-la, e assim, fiquei com elas, além de meu filho. Sim, eu tinha três crianças no seio. Mas eu era jovem e forte e me alimentava bem! E Deus me deu tanto leite que tive o suficiente e de sobra. Eu costumava amamentar dois de cada vez, enquanto o terceiro esperava. Quando um terminava, eu pegava o terceiro. E assim Deus me deixou amamentar todos os três. Mas quando o meu filho chegou aos três anos, eu o perdi. E Deus nunca mais me deu outros filhos. Mas começamos a viver em situação confortável. Atualmente, estamos morando com o dono do moinho. Recebemos bom salário e vivemos bem. Mas não temos filhos nossos. E como seria solitária a vida, se não fossem estas duas meninas! Como é que eu podia deixar de amá-las? Para mim, elas são como a cera na vela!  
A mulher apertou contra o corpo a aleijadinha com um braço e com a outra mão procurou enxugar as lágrimas que lhe desciam pelo rosto. (TOLSTOY, 1997, p. 94-96)

daquele dia pra frente e mãe dessas meninas morreu repentinamente ficaram as filhas no mundo sem ter sequer um parente.

– Quando o pai delas morreu a mãe estava gestante tava pra ganhar as duas a qualquer hora ou instante e teve as duas meninas sem ter nem acompanhante.

– Digo isso porque eu era daquela mulher vizinha e quando fui visita-la assim que entrei na salinha achei-a morta, emborcada sobre o pé da aleijadinha.

– As pessoas que moravam ali perto do lugar se cotizaram e trataram de a mulher sepultar depois disso, foram ver com quem as filhas ficar.

– De mulher na vila eu era a única amamentando o meu neném de seis meses trazia ao peito mamando e assim me sugeriram das bebês eu ir cuidando.

– Meus peitos cheios de leite mostravam minha robustez eu fiquei por algum tempo dando de mamar aos três tinha vez que amamentava a dois de uma só vez.

– Quando o meu filho chegou à idade de três anos Deus do céu mandou busca-lo nós sofremos desenganos mas nenhum homem na terra sabe de Deus quais os planos.

– Daquele dia em diante Deus não me deu filhos mais

	<p>mas nunca me queixei dEle  porque Deus sabe o que faz  levou um, mas deu-me duas  a quem eu amo demais!</p> <p>Ao contar a sua história  a mulher se emocionava  a beijando a aleijadinha  contra o seu corpo a apertava  sem poder conter a lágrima  que em seu rosto deslizava.  (NÓBREGA, 2009, p. 18-22)</p>
--	---

Em comparação com os quadros anteriores, que exemplificam a condensação, podemos ver que as informações de quatro páginas foram condensadas para cinco estrofes e, nesse caso, com a fidelidade do adaptador ao transpor foi possível que o trecho de três páginas do conto, fosse recontado em treze estrofes no folheto. O número de estrofes em relação com o tamanho do trecho da prosa evidencia a transposição fiel das informações do conto para o folheto.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos estudos feitos para a fundamentação desta pesquisa, confirmamos o quanto a literatura de cordel aproxima a literatura do leitor, através de sua linguagem simples. Desse modo, é possível observar que a sua relação com a oralidade favorece uma leitura agradável proporcionada também pela musicalidade das rimas.

Além disso, compreendemos que essa literatura abrange diversas temáticas que se encontram presentes no dia a dia de seus leitores, o que contribui para a afinidade leitor/texto. No caso dessa pesquisa, que objetivou estudar um cordel que contempla como temática central a religiosidade, vemos situações que retratam a história de um povo através das ações na narrativa, revelando costumes e manifestações de fé.

Através do conto, foi possível conhecer sobre Leon Tolstoy, autor cânone da literatura russa, tendo em vista os poucos trabalhos que pudemos encontrar sobre ele. A literatura russa também é pouco conhecida entre nós, o que nos faz conhecer mais sobre ela através do seu trabalho. Em suas narrativas, Tolstoy traz ensinamentos que partem de exemplos de vida, não se preocupando com o efeito moralista, mas que levam a reflexão ao leitor a partir das ações dos personagens.

No âmbito da literatura de cordel, esta pesquisa propiciou o contato e conhecimento de uma adaptação de um conto russo, tendo em vista que Janduhi pode ser considerado pioneiro em adaptações de obras da literatura russa. Além disso, se pôde conhecer sobre sua poesia, suas obras e algumas características de suas produções.

A recriação da obra de Tolstoy, versificada por Janduhi Dantas, pôde reiterar que a partir da adaptação para a literatura de cordel, foi possível promover a aproximação dessa narrativa com muitos leitores. Com a adaptação, a narrativa de origem russa chegou a leitores de outras realidades que não a conheciam por não ter contato com literatura estrangeira.

Esta pesquisa também permitiu conhecer a obra de Janduhi Dantas, autor de mais de vinte títulos, e valorizar o seu trabalho. Através da retextualização, Janduhi não comprometeu o enredo, mostrando fidelidade com narrativa e fazendo pequenas alterações através de recursos que contribuem para o processo de adaptação da obra.

Os recursos utilizados por Janduhi, como: a alteração vocabular, o uso de figuras de linguagem e acréscimos e supressões em dados episódios da narrativa, buscaram ajudar na

transmissão da mensagem que o autor queria passar com a história. Através dos recursos, o autor guia o leitor para as partes que merecem maior atenção para compreensão da narrativa.

Janduhi utiliza a inversão com bastante frequência em suas produções. Este recurso permite que o cordelista utilize frases, ditados populares ou expressões em seus versos, realizando a inversão para que se adeque à rima de suas estrofes.

Através da adaptação constam alguns recursos de linguagem que diz respeito ao contexto nordestino. O cordelista, ao transpor para versos, realizou alterações vocabulares que foram capazes de promover maior aproximação da narrativa com o leitor, com palavras mais próximas do contexto do seu público.

Ao adaptar o conto para o folheto, o cordelista expressa uma total sintonia com a ideologia do trabalho de Tolstoy, que traz uma visão cristã. A mensagem que o conto transmite não é comprometida com a adaptação, mas mantém a mesma ideia, o mesmo ensinamento, assim como também mantém os mesmos personagens e espaços.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. “Então se forma a história bonita” – Relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2004. p. 199-218
- CADERMATORI, Lígia. **Períodos Literários**. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- CAVALCANTE, Adriana Martins. **Romance (re)contado em prosa e verso: diálogos entre o “clássico” e a literatura de cordel na sala de aula**. 2013. 113p. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2013.
- DELL’ISOLA, R.L.P. **Retextualização de gêneros escritos**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- GANCHO. Candida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**, Série Princípios. São Paulo: Ática, 2004.
- KOCH, Ingedore Villaça. et al. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- LUYTEN, Joseph Maria. **O que é literatura de cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Coleção primeiros passos; 317)
- MARCUSCHI, L.A. **Da Fala para a Escrita: Atividades de Retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.
- €MATENCIO, M. L. M. **Atividades de retextualização em práticas acadêmicas: um estudo do gênero resumo**. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 25-32, 2002.
- MATENCIO, M. L. M. **Referenciação e retextualização de textos acadêmicos: um estudo do resumo e da resenha**. *Anais do III Congresso Internacional da ABRALIN*, março de 2003.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- NÓBREGA, Janduhi Dantas. **As três verdades de Deus**. Campina Grande: Latus, 2012.
- SILVA, Fernanda Gonzaga Muniz da. **A religiosidade popular na obra de Apolônio Alves dos Santos**. Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2012.
- SOUSA, Manoel Matusalém. **Cordel, Fé e Viola**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.
- TOLSTOY, Leon. **De que vivem os homens**. In: *As três visitas de Deus*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.