



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

Leidiane Faustino Lima

**PRINCESAS QUE DANÇAM: DO CONTO DE FADAS
CLÁSSICO À ADAPTAÇÃO EM CORDEL**

**CAMPINA GRANDE
2017**

LEIDIANE FAUSTINO LIMA

**PRINCESAS QUE DANÇAM: DO CONTO DE FADAS
CLÁSSICO À ADAPTAÇÃO 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 de curso.

Orientador: Professor José Helder Pinheiro Alves

CAMPINA GRANDE – PB
2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

L732p Lima, Leidiane Faustino.
Princesas que dançam : do conto de fadas clássico à adaptação em cordel /
Leidiane Faustino Lima. – Campina Grande, 2018.
62 f.

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

1. Literatura de Cordel. 2. Conto de Fadas. 3. Adaptação. I. Alves, José Helder
Pinheiro. II. Título.

CDU 82-91(043)

Leidiane Faustino Lima

**PRINCESAS QUE DANÇAM: DO CONTO DE FADAS
CLÁSSICO À ADAPTAÇÃO 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 de curso.
Orientador: Professor José Helder Pinheiro Alves

Aprovada em _____ de _____ de _____

Banca examinadora:

José Hélder Pinheiro Alves
Prof^o Orientador – UFCG

Aluska Silva Carvalho
Prof^a (a) Examinadora – UFCG

CAMPINA GRANDE – PB

2017

Ao poeta e militante da cultura popular, Manoel Monteiro, *in memoriam*.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

A Jeová Deus por sua infinita bondade de permitir mais uma conquista em minha vida.

À minha mãe pelo apoio, sei que é uma conquista sua também visto que, o curso de Letras era um de seus sonhos, que acabou se realizando através de mim.

À minha preciosa irmã mais velha, Celiane, por ser sempre tão prestativa e meu exemplo de persistência.

A meu querido professor e orientador Hélder Pinheiro, por possibilitar a segurança e a orientação para a construção desse trabalho.

À professora Aluska por todas as contribuições nessa jornada, e por gentilmente aceitar avaliar minha pesquisa.

À Ticiania, secretária do LAELL, por toda paciência e disposição em me ajudar sempre que precisei.

A todos os professores da UAL que contribuíram para minha formação. Em especial, Williany por ter acreditado em mim, Márcia Candeia por suas contribuições na elaboração dessa monografia.

Muito obrigada aos meus professores de literatura que me fizeram enxergar a beleza das palavras, Moraes, Aluska, Rosângela, Márcia Tavares, Tássia e Paloma.

Agradeço especialmente ao professor Zé Mário por ser uma das pessoas mais encantadoras que já tive oportunidade de conhecer, me sinto privilegiada por isso, e por todas as vezes que se mostrou preocupado comigo enquanto pessoa e aluna.

Aos meus amigos Cybelle, Anderson e Camila, que acompanharam minha jornada desde a escola básica por todo carinho, apoio e compreensão.

Aos que se tornaram meus amigos ao longo do curso, todos e todas muito importantes de diferentes maneiras. Em especial Mariana, Paulo Ricardo, Thayse, Larissa, Samyra, Saionara companheira do início ao fim, Júlia Neves Guilherme e Beatriz meus companheiros de estágio, Maria e nossa paixão em comum por D. Quixote.

Obrigada às minhas companheiras de café da manhã e troca conquistas diárias Tainah e Alíssia.

RESUMO

As adaptações de histórias tradicionais estão muito presentes na constituição da literatura de folhetos desde sua origem e, vêm ganhando força desde o início do século XXI. Além das obras canônicas em geral, cresce a recontagem de contos de fadas versados em cordel. Nesta perspectiva tomamos como corpus desta pesquisa o conto *As doze princesas bailarinas* dos Irmãos Grimm e a sua versão em folheto, intitulada *A dança das doze princesas: um cordel contanto contos*, de autoria de Manoel Monteiro. Objetivamos assim, realizar uma análise comparativa com base nas relações dialógicas entre o clássico e o popular, observando de que modo que o autor contemporâneo retoma o enredo da obra “original”. Esse estudo constitui-se uma pesquisa analítica, uma vez que nosso procedimento considerou o exame dos aspectos possíveis de comparação do texto literário de gêneros e épocas diferentes. Como referenciais teóricos, recorreremos às ideias de Abreu (1999) e Galvão (2007) a respeito da literatura de cordel nordestina, Genette (2010) para questões relacionadas à adaptação, em Carvalhal (1986) e Marcushi (2010) buscamos o conceitos de retextualização e intertextualidade, além de Coelho (2010) e Sosa (1978), sobre origem e características dos contos de fadas. Os resultados da pesquisa revelaram que, que ao adaptar um texto clássico o cordelista lançou mão de mecanismos de supressão e de acréscimos que visando à valorização da cultura popular. O processo de retextualização provoca diálogos da versão em prosa para a versão em poesia, tendo em vista a atualização da linguagem por parte do poeta, bem como suas escolhas em modificar o enredo por deixá-lo mais sucinto, pela preservação e/ou alteração de traços originais da obra.

Palavras-chave: Literatura de cordel. Conto de fadas. Adaptação.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. CAMINHOS DA LITERATURA DE CORDEL	12
2.1 A “voz do povo” transposta para a escrita	12
2.2 A adaptação na literatura de folhetos	17
3. SOBRE OS CONTOS DE FADAS	21
3.1 Os contos: origem e características	21
3.1 O clássico e o popular	23
4. DO CLÁSSICO AO CORDEL	26
4.1 A versão dos Grimms e Monteiro	26
4.2 Grimms e Monteiro: aproximações e distanciamentos	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	47
ANEXOS	49

1. INTRODUÇÃO

As adaptações são inerentes à história da literatura em geral, surgem dos mais distintos gêneros para os diferentes meios. Com a literatura de cordel não seria diferente, as recontagens de histórias tradicionais estão muito presentes na constituição da literatura de folhetos.

Dentre essas adaptações em versos – que vem ganhando força desde o início do século XXI – encontramos os contos de fadas. Autores contemporâneos como Manoel Monteiro e Klevisson Viana se destacam em versar literaturas antigas e marcadas pelo maravilhoso. Esse interesse em resgatar esse tipo de trama resulta no prazer de revisitar narrativas antigas ou já conhecidas aliando a leitura agradável do ritmo do cordel.

Sabendo que, ambos os gêneros – contos de fadas e cordel – tiveram suas primeiras manifestações nas raízes orais, consideramos pertinente usarmos esse ponto de encontro para analisarmos essas duas literaturas de origem comum. Essa relação direta dos contos de fadas com a tradição popular confirma que, sem a transmissão oral do povo muitas dessas histórias cairiam no esquecimento.

Ao pensarmos em contos de fadas remetemos automaticamente à nossa infância, são histórias reais e/ou mágicas que a maioria de nós teve contato em algum momento enquanto crianças. Juntamente com essas histórias, acompanharam à minha infância as histórias lidas nos folhetos. A prática da leitura de folhetos vem desde meus avós, que sempre apreciaram e repassaram essa experiência a meus pais que, mantinham em casa cordéis dos mais variados temas.

Tudo começou quando minha mãe lia os folhetos para seu pai ouvir e, posteriormente a prática se inverteu quando ela passou a ler para seus filhos, assim a leitura me foi passada como “herança”. A literatura popular desde então me encanta pela sua beleza peculiar e pela capacidade de envolver o leitor em cada história narrada. Até entrar no curso de Letras não tinha consciência que esse tipo de literatura era contemplada pela academia, quando numa aula de poesia o professor Hélder Pinheiro usou cordéis de Leandro Gomes de Barros.

Passei a focar no estudo da literatura popular, então, no quinto período cursei a disciplina Literatura Popular ministrada também pelo professor Hélder Pinheiro onde pude ampliar o meu contato com outros cordelistas, procurei ter contato pela leitura e por ouvir o poeta da minha cidade Severino Cavalcanti.

Nessa disciplina conheci Manoel Monteiro e pude constatar em sua vasta obra adaptações de obras clássicas. O poeta ocupa um lugar de destaque na Literatura de Cordel contemporânea. Trata-se de um dos mais significativos representantes da literatura de folhetos no nordeste do Brasil. Então, o que me levou a interpretar e discorrer sobre este tema é uma iniciativa de se fazer conhecer as experiências de quem conviveu em meio à apreciação de folhetos repletos das tramas mais variadas.

Acreditamos que realizar um estudo sobre as histórias recontadas por Monteiro seja uma forma de reconhecimento de sua poesia, que continua a encantar leitores de qualquer idade. De uma maneira divertida, o cordel retoma os contos de fadas, nessa perspectiva cabe-nos investigar: de que modo o artista contemporâneo dialoga com a narrativa antiga e imprime nela aspectos da cultura contemporânea?

Esta questão nos ajudará a investigar duas versões de uma mesma trama, *As doze princesas bailarinas*, dos Irmãos Grimm¹ e *A dança das 12 princesas* de Manoel Monteiro², com a finalidade de constatar as transformações que o cordelista realizou lançando mão da cultura regional, do espaço e do contexto histórico que representa.

Assim, este trabalho tem como objetivo geral analisar os diálogos existentes entre o “erudito” e o “popular”, num cordel que (re) textualiza o conto de fadas em verso. Como objetivos específicos buscamos: i) observar o modo que o autor contemporâneo retoma o enredo da obra “original”; ii) apontar os procedimentos utilizados para o trabalho com acréscimos e/ou supressões realizadas pelo cordelista; iii) analisar a linguagem de que lança mão o autor do folheto.

Analisaremos comparativamente as duas narrativas observando os seguintes elementos: a) *enredo*: se houve alterações, condensações, ampliações, etc.; b) *personagens*: se são as mesmas, se há acréscimos, se as características permanecem iguais ou são modificadas; c) *espaços e imagens*: se são os mesmos, se há modificações, se preserva aspectos da obra original etc.

Ao lançarmos mão da comparação entre duas narrativas, nosso objetivo é elucidar de que modo o adaptador reconta uma narrativa antiga e imprime nela aspectos da cultura contemporânea, de sua visão de mundo. Neste sentido, não se trata de uma mera “imitação”

¹ Vide anexo A.

² Vide anexo B.

da obra anterior, no sentido de cópia, antes, conforme Carvalho (1986, p. 54), trata-se de sacudir “a poeira do texto anterior”, atualizando-o, renovando-o “e (por que não dizê-lo) o reinventa”.

Como um dos gêneros mais conhecidos, outro campo de difusão dos contos de fadas é o cinema. A exemplo disso, encontramos uma versão cinematográfica da obra objeto desta pesquisa, produzida em 2006 e intitulada *Barbie em As 12 princesas bailarinas*.

Ao realizarmos essa pesquisa, percebemos que as adaptações surgem em gêneros diferentes: conto (Irmãos Grimm), cinema (Filme) e cordel (Manoel Monteiro). Dentre essas, a adaptação para o cordel nos chamou atenção por ser um gênero de base popular, assim como os primeiros contos de fadas registrados pela escrita. Delimitamos como objeto de pesquisa do nosso estudo apenas as versões escritas da obra.

Para o percurso metodológico que trilhamos, adotamos um trabalho analítico, uma vez que nosso procedimento considerou o exame dos aspectos possíveis de comparação com recortes do texto literário de gêneros e épocas diferentes. Seguindo os pressupostos teóricos de Abreu (1999) e Galvão (2007) a respeito da literatura de cordel nordestina, Genette (2010) para questões relacionadas à adaptação, em Carvalho (1986) e Marcushi (2010) buscamos os conceitos de intertextualidade e retextualização, além de Coelho (2010) e Sosa (1978), sobre origem e características dos contos de fadas.

O procedimento básico que será utilizado para coleta e posterior análise de dados seguirá: leitura seletiva de todo o *corpus*, a fim de selecionar dados que interessam à nossa pesquisa; leituras teóricas de reconhecimento que contribuirão para seleção de documentos e obras que poderão ser aproveitados no nosso trabalho; leitura reflexiva com maior ênfase nos aspectos relevantes do texto literário; leitura interpretativa na qual identificaremos quais pressuposições do texto e o que estas asseguram sobre o tema. Assim, a leitura comparativa e reflexiva nos proporcionará um olhar mais cauteloso em relação aos dados coletados.

O presente trabalho encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro está subdividido em duas partes: na primeira abordamos sobre a origem e como o folheto disseminou-se no Brasil, considerando o gênero tradicionalmente nordestino, ligado à memória do povo, originalmente de transmissão oral e, atualmente de interesse a pesquisas acadêmicas; na segunda abordamos o processo de retextualização como forma de recontagem

do clássico pela literatura popular. Para isso retomamos algumas teorias relativas ao processo de intertextualidade e relações intertextuais.

O segundo capítulo subdividido entre a origem dos contos de fadas e, sem seguida, exploramos os conceitos do que se concebe por “popular” e erudito. O capítulo três corresponde a leitura das obras, objetos de estudo da pesquisa, a fim de tratar comparativamente os aspectos de encontro entre ambas. Constatamos que ao adaptar um texto clássico o cordelista lançou mão de mecanismos de supressão e de acréscimos visando à valorização da cultura popular. O processo de retextualização provoca diálogos da versão em prosa para a versão em poesia, tendo em vista a atualização da linguagem por parte do poeta, bem como de suas escolhas em modificar o enredo por deixá-lo mais sucinto, pela preservação ou alteração de traços originais da obra.

2. CAMINHOS DA LITERATURA DE CORDEL

Neste capítulo, apresentamos uma revisão teórica sobre os pressupostos da literatura de cordel. Esta se encontra dividida em duas partes: no primeiro momento nos debruçamos aos caminhos percorridos pela literatura de cordel quanto sua a origem e diferenças entre a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos produzida no Nordeste brasileiro; no segundo, como a literatura de folhetos efetiva a recontagem/adaptações de histórias clássicas.

2.1 A “voz do povo” transposta para a escrita

A literatura de cordel é uma “forma de poesia impressa, produzida e consumida, original e predominantemente, em alguns estados da região Nordeste”, do Brasil. (GALVÃO, 2007, p. 87) A origem da literatura de cordel produzida é frequentemente associada à literatura de cordel portuguesa que, segundo Galvão (2007), foi trazida para o Brasil pelos colonizadores nos séculos XVI e XVII.

Conforme Abreu (1999), os parâmetros de comparação entre a literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos nordestina são baseados principalmente na semelhança entre os aspetos materiais e as formas de venda dessas publicações. Então, se levados em consideração outros aspectos como a trajetória histórica, o gênero e a forma do cordel português, em confronto com os folhetos nordestinos, é possível perceber inúmeras diferenças entre essas duas produções.

A começar pela nomenclatura, a “literatura de cordel” lusitana não é uma modalidade literária, de acordo com Abreu (1999), trata-se de uma configuração de material editorial em brochuras que não foi uma criação portuguesa, surgiu como forma de produzir e consumir material impresso a baixo custo, presente em quase todos os países europeus. Utilizado, pois, para a divulgação/ popularização de textos de variados gêneros e origens para amplos setores da população, anteriormente acessível apenas a pequenos setores da população privilegiada. A autora destaca Gil Vicente como primeira figura ligada a essa literatura que publicava autos para que leitores tanto da corte quanto em locais públicos tivesse acesso aos seus escritos.

Por outro lado, o termo “literatura de cordel” nem sempre foi utilizado no Nordeste brasileiro, “desde o início desta produção, referiam-se a ela como “literatura de folhetos” ou, simplesmente, “folhetos”” (ABREU 1999, p.17). A expressão literária “literatura de cordel

nordestina” passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, quando começam a demonstrar interesse por esse tipo de literatura como fonte de suas pesquisas.

Por esses contrapontos, percebemos que a literatura de cordel portuguesa se torna “popular”, não pelo seu texto, pelos autores nem seu público, e sim por seus aspectos materiais, enquanto a literatura de folhetos nordestina era produzida por autores que trabalhavam no campo e possuía um repertório que correspondesse a anseios profundos do povo.

Abreu (1999) destaca que antes dos registros em folhetos de papel barato, inicialmente, a literatura de folhetos se liga à divulgação de histórias tradicionais, que a memória popular conservou e transmitiu quando se reuniam para cantar ou declamar histórias que foram eternizadas em suas lembranças. Sua transmissão acontecia através da oralidade, justamente porque a maioria dos autores e cantadores bem como o público que apreciava tal gênero eram semianalfabetos ou analfabetos.

O espaço oral em que se definiu a Literatura Popular ocorria quando cantadores em geral organizavam festejos e se agrupavam para desafios cantando versos próprios ou alheios. Alguns cantadores e poetas que se destacaram nessa época passaram a ser conhecidos por “o grupo dos Texeiras” sendo: Agostinho Nunes da Costa, Romualdo da Costa Manduri, Bernardo Nogueira, Silvino Pirauá, Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, entre outros. Não sendo Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista cantadores, mas conhecidos como os maiores produtores da Literatura Popular quando os folhetos passaram a serem impressos. (ABREU, 1999).

Uma das modalidades orais utilizada pelos cantadores consistia em desafiar um ao outro, e se manifestam em elevar suas próprias qualidades e denegrir a imagem do oponente. Sempre nas cantorias envolvia desdenhar do adversário pela sua classe social, comportamento moral, cor, ameaças físicas e insultos contra os familiares um do outro. Pelo fim, o cantador vencedor era aquele que se sobressaísse melhor a todas as questões levantadas, e encerrava o desafio por compor uma última estrofe que reafirmasse sua superioridade e cantar outras de suas composições poéticas.

Conforme Abreu (1999), quando os cantadores mantinham disputa apenas no domínio poético era comum o adversário tentar derrotá-lo testando seus conhecimentos “científicos” por propor questionamentos sobre Geografia, História, Mitologia. Essa parte do desafio era

constituída em maior parte por versos decorados. Até que chegava ao fim quando, um dos cantadores propunha uma questão que o seu adversário não estava preparado para responder.

Dentre o repertório dos poetas existiam os temas mais apreciados que eram os que contavam a vida de bois valentes e indomáveis, onde o próprio boi fazia o papel de narrador. Por volta das primeiras décadas século XX, inusitadamente o animal sempre era narrado como herói, nunca o homem, nem mesmo um vaqueiro. Era chamado de “ciclo do boi” que parece ser uma criação local, pois não se encontram produções semelhantes entre os portugueses ou outras culturas do Brasil. Essa temática se dá pela realidade social dos nordeste nos séculos XVIII e XIX, onde a criação de gado era a atividade econômica dominante e, conseqüentemente com a mudança nesse setor fez com que essa temática deixasse de ser o foco. (ABREU, 1999).

Quanto à forma dessa poesia se mantinha sempre fixa, devendo se apresentar em quadras setessilábicas e rimas combinadas ABCB, Silvino Pirauá se mostrou o pioneiro dos versos em forma de sextilhas, forma esta que permaneceu.

Os desafios entre os poetas cantadores se tornavam mais difíceis quando se dispunha apenas de quatro versos, além de obrigatoriamente não perderem o sentido do que era versado nem se desprender do tema lançado. Sendo esse o padrão de estrutura das estrofes, do ritmo e da métrica que era imposto proporcionava uma ferramenta fundamental de organização da produção da Literatura Popular bem como favorecia os ouvintes a entender e memorizar poemas.

Conforme Abreu (1999) houve mudanças nesse padrão apenas no início do século XX quando desapareceram completamente das cantorias as quadras, incorporando assim as sextilhas setessilábicas com rimas de combinação ABCBDB. Ainda houve mudança no caráter inicial das primeiras pelejas, quando os cantadores passaram a formar duplas fixas ensaiando antecipadamente suas apresentações, sendo esses desafios também de caráter fictício que posteriormente foram publicadas em folhetos. Essa configuração de rimas é utilizada para facilitar a “memorização das narrativas pelo público e, também de figuras como o cantador, transmissor da tradição por meio da voz e do conhecimento acumulado” (BETELLA e CAÇÃO, 2016, p. 28).

Conforme Luyten (1983), Leandro Gomes de Barros se destacou pelo número considerado de folhetos produzidos, e também provavelmente foi o responsável pelo início da produção sistemática desses folhetos impressos na sua própria gráfica, por volta de 1893.

De acordo com Abreu (1999), houve resistência à publicação de folhetos por parte de outros poetas, defendendo que deveriam ser conservados apenas para apresentações orais. Sendo assim, tais poetas escreviam suas composições em tiras de papel ou em cadernos, mas não tinham a intenção de publicá-los em forma folhetos. No entanto, por volta de 1930 a publicação de folhetos passou a se tornar sistemática.

Muitos desses poetas depois que conseguiram editar e vender seus folhetos passaram a se dedicar mais à produção de seus versos, abandonando suas profissões anteriores de agricultores, vendedores e operários. A maioria dos poetas dessa época nasceu na zona rural, não tendo oportunidade de estudar, nem mesmo de aprender a ler, o que não impedia a produção de histórias encantadoras. (ABREU, 1999).

A venda dos folhetos passou a ser estratégica a fim de despertar o interesse dos leitores em comprar, tornando muitas vezes a casa dos próprios poetas como ponto de venda. Essa venda se dava a partir da apresentação oral de trechos dos poemas, como forma de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história pela compra do folheto.

Nos primeiros anos, os poetas assumiam o papel de autores, editores e eram responsáveis pela impressão e venda de seus folhetos. Alguns desses poetas viviam da venda de suas obras, por isso, os poetas preocupavam-se com direitos autorais e de propriedade dos textos, por isso na capa continha seus nomes, na primeira página seus retratos e nas estrofes finais utilizavam acrósticos. (ABREU, 1999).

Conforme Abreu (1999), penas em 1918 surgiu Pedro Batista, genro de Leandro Gomes de Barros, o primeiro editor de folhetos que não era poeta. Surgiu também João Martins de Athayde o primeiro poeta que se autodeclarava nos folhetos como sendo “editor proprietário” suprimindo o nome dos autores, como se fosse autor desconhecido. Athayde também costumava fazer reformulações gráficas como numa mesma brochura de 16 páginas incluía diferentes poemas, uma sequência de folheto e caso sobrasse espaço até de sonetos.

Como o material da produção era papel jornal, dobrava-se uma folha até compor um folheto de 8 até 32 páginas. Muitas vezes uma única história era publicada em mais de um

volume seguindo essa criação poética de Athayde. A ilustração dos folhetos impressa na capa, chamada de “xilogravura”, tem sua matriz em madeira e passaram a constituir uma das formas características de arte popular brasileira. (LUYTEN, 1983)

As temática dos folhetos, segundo destaca Luyten (*op. cit.*), tratavam de religião, por isso falavam do diabo, de santos, e personalidades como padre Cícero e frei Damiano. A mesma recorrência acontecia com os heróis cangaceiros como Lampião e Maria Bonita e Antônio Silvino.

Ainda segundo Abreu (*op. cit.*), nessa época, era comum num mesmo folheto a publicação diferentes poemas ou partes deles. Ou ainda, histórias bem aceitas poderiam tinham o desenvolvimento em vários folhetos como por exemplo, *Reino da pedra fina* de Leandro Gomes de Barros que, num período de dois anos foi publicada em cinco folhetos.

Entre o final do século XIX e os anos 20, a literatura dos folhetos se consolida por definir desde sua característica gráfica, a comercialização e a escolha de público para essa literatura seguindo um modelo próprio. O percurso de reformulações na estrutura dos folhetos através de trechos trilhou o caminho do oral para o impresso, chegando a uma uniformidade da Literatura de Cordel que conhecemos atualmente chegando-se a uma forma “canônica”.

Conforme ressaltado, outras diferenças anteriormente, uma vez estabelecida a literatura de cordel nordestina, a falta de semelhança com literatura de cordel portuguesa se torna ainda mais clara, conforme a distinção apresentada por Abreu (1999, p. 104):

Aqui, os folhetos guardavam vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais as vidas de nobres cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público.

Em suma, se estabelece a literatura de folhetos nordestina por sua versificação específica e o forte vínculo com a oralidade que prevalece nos cordéis até os dias atuais. Essas regras e padrões de composição funcionam como instrumento para criação e meios de explorar a habilidade do poeta em compor e recompor seguindo uma estrutura tradicional.

O cordel passou também por uma crise, quase “morte”, no final do século XX. Entre os motivos dessa queda expostos por Cavnac (2006), se dá pela chegada da modernidade

com a facilidade de transporte e comunicação que limitam o cordel: passa de veículo de notícias do homem do campo para segundo plano relatando fatos políticos e de guerra, restringindo a renovação de histórias ao campo social.

O fenômeno da “era digital” continua interferindo na produção de folhetos, pelas alterações de suportes e mídias de circulação da informação, por isso o vendedor ambulante se torna cada vez mais raros de ser encontrado nas feiras. Além disso, perde as características de folhetos e passa a ser produzido também no formato de livros.

Portanto, não se pode negar que essa forma particular de compor constituída no Nordeste do Brasil, a partir do trabalho de homens simples e talentosos. E, no decorrer dos anos, a literatura de cordel tem ganhado visibilidade no âmbito acadêmico, semelhantes a esta pesquisa, com o estudo das práticas comum à adaptação de narrativas de outras tradições para o interior de folhetos, tema que começa a ser abordado no próximo tópico.

2.2 A adaptação na literatura de folhetos

Os folhetos da literatura nordestina se tornaram a maior expressão poética de toda a história devido à capacidade de versar sobre os mais variados temas, incluindo a retomada de textos da tradição clássica. Poetas canônicos como Leandro Gomes de Barros e Chagas Batista usaram desse recurso desde o início do século passado.

Dentre essas obras desse tipo mais antigas encontramos folhetos como *História da Donzela Teodora* por Leandro Gomes de Barros, *Histórias da Imperatriz Porcina* por Francisco das Chagas e *Romance de Pierre e Magalona* por Firmino Teixeira do Amaral, todas adaptações da literatura de Portugal. São versões nordestinas antes de 1930 e, talvez por isso, equivocadamente alguns estudiosos insistem em associar a literatura de folhetos do nordeste brasileiro com a literatura de cordel portuguesa, problema debatido no tópico anterior.

De acordo com Pinheiro e Marinho (2012), as adaptações para versos em folhetos vêm ganhando força desde o início do século XXI. No âmbito da literatura de cordel contemporânea cresce a recontagem de fábulas, contos de fadas e obras canônicas como *A escrava Isaura em cordel* por Varneci Nascimento, *O pequeno príncipe em cordel* por Josué Limeira e *A viuvinha* por Rouxinol do Rinaré.

Na Literatura de Cordel contemporânea se destacam por adaptar essas histórias grandes poetas como Manoel Monteiro, Jandhui Dantas e Klevson Viana, dentre muitos outros. O dinamismo necessário para transformar histórias tradicionais em versos constata a vitalidade da literatura de cordel, bem como esses folhetos dão direito aos leitores de terem acesso às obras clássicas.

A permanência dessa prática na literatura de cordel, conforme as obras antigas que citamos e a continuação dessas adaptações, constata o interesse dos leitores e ouvintes por esse tipo de obra. Segundo Abreu (2004), além da recepção, os poetas selecionam os textos a serem vertidos por uma lógica de semelhança dos enredos das narrativas eruditas com às histórias tradicionais dos folhetos de cordel.

No caso das adaptações em cordel, as modificações puramente textuais predominam as *transposições*, que para Abreu (*idem*, p. 202):

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

Nessa versificação que os adaptadores começam suas alterações, pois para obter um verso tradicional de sete sílabas, o cordelista precisará modificar alguns trechos para que a sentença obtenha a rima esperada. Essa é uma das alterações mais fundamentais pois é o que “acomoda” textos advindos da cultura escrita nos padrões da literatura de folhetos privilegiando a memorização por parte das comunidades nordestinas.

Além desses aspectos, o adaptador precisa seguir um padrão que favoreça a realização da leitura em voz alta, além de adequar a sintaxe e o léxico. Segundo Abreu (*idem*, p. 205):

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 a articulação dos fatos, opiniões e ideias tanto no ponto de vista lógico quanto da concatenação textual.

Então, atendendo ao princípio da oração, os poetas se preocupam em aproximar suas versões das referências dos leitores, para isso simplificam a estrutura dos períodos, evitam descrições minuciosas ou excesso de adjetivação.

Conforme Abreu (2004) o tema do amor é recorrente na literatura de cordel, no entanto, não é o foco principal dos textos, essa característica é seguida nas adaptações. Os autores não recorrem ao erotismo, uma vez afirmado, o sentimento romântico não é contestado ao longo do texto. Mesmo adaptando uma história de amor as cenas relativas à exposição dos sentimentos nos textos originais são suprimidas, a concentração dos poetas é no desenrolar das ações propriamente dita mantendo a linearidade dos personagens e do enredo. Se concentrar no encadeamento das ações não é uma tarefa fácil, no entanto facilitam a composição e a compressão das narrativas.

A respeito dos tipos de retomada de um texto por outro, Carvalhal (1986, p. 84) recupera o conceito de *intertextualidade* estabelecido em 1969 por Julia Kristeva enquanto “processo de produtividade do texto literário que se constrói com a absorção ou transformação de outros textos”. Ou seja, todo texto mantém relação com outros (s) texto(s).

Essas operações de retomada contam com o recurso de *retextualização*, definida por Marcuschi (2000, p.48) também como refacção e reescrita: “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.” Além disso, o autor ainda define como requisito básico nesse processo de retextualização o domínio do que foi que o autor do texto disse ou quis dizer antes de transforma-lo.

Na concepção de Genette (2010), no texto literário há várias relações de *transtextualidade*, que se define pelas relações que um texto mantém com outros textos. Dentre os movimentos de refacção de um texto escrito para outro texto escrito, conta com práticas *hipertextuais* como transposição, imitação excisão, condensação, concisão, extensão, expansão e ampliação. Ao se utilizar de tais recursos, o poeta produz o *palimpsesto*, que se constitui das relações intertextuais entre o texto-base (hipotexto) e a adaptação (hipertexto).

O hipertexto deve ser vertido às “regras” tradicionais do folheto, levando em conta rima, metrificação e sonoridade. Ao realizar a reescrita o poeta popular leva em conta a *inserção* (extensão) quando acrescenta caracteres próprios ao nordeste e á tradição popular dos folhetos; a *excisão* quando remove partes da narrativa que não se adequam ao folheto.

Desse modo, as adaptações para versos abrangem mais do que uma atividade mecânica de contar uma mesma narrativa de outro modo. Envolve o trabalho de aproximar os folhetos ao seu público leitor, identificar momentos em que a estruturação do enredo original afastam sua obra dos padrões nordestinos de composição. O adaptador tem sua

própria interpretação da obra, e usa de critérios para selecionar que partes do enredo deveriam permanecer ou serem alteradas, orientam para o desenvolvimento do enredo de forma que adeque ao contexto social e histórico a fim de conquistar seu público alvo.

3. SOBRE OS CONTOS DE FADAS

Considerada a diversidade de textos literários, esse capítulo procura situar a origem e características dos contos de fadas bem como reconhece aspectos relativos à forma como se tem concebido a literatura considerada “erudita” e a “popular”.

3.1 Os contos: origem e características

Os contos de fadas, enquanto gênero da literatura infantil, apesar de estarem sujeitos à circunstâncias de ordem externa, formam-se como diferencial por conseguirem se consagrar e se tornar objeto de predileção tanto de crianças quanto de adultos independente da passagem do tempo.

Entre os gêneros mais antigos e bem apreciados encontramos os relatos de casos fabulosos, seja com intenção de divertimento ou de transmitir uma lição de vida. Das características mais comuns dessas narrativas estão as fadas, seres encantados, magia, bruxarias e animais falantes; sempre histórias ligadas à memória popular visto que, são passadas de geração em geração contadas para as crianças. (COELHO, 2012).

De acordo com Coelho (2012), *Contos da Mãe Gansa* (1697) do autor Charlie Perrault foi a primeira antologia de contos infantis. Publicada no século XVII na França, reuniu oito histórias recolhidas da memória do povo sendo: *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O gato de Botas*, *As fadas*, *Cinderela*, *Henrique do Topete* e *O pequeno Polegar*. Buscando a origem dessas narrativas populares se constatou que, essas mesmas histórias circulavam por povos e regiões diferentes.

Como resultado da pesquisa da origem desses contos fabulosos os estudiosos dessa época concluíram que o cruzamento dessas narrativas era de raízes populares e se desprendiam das seguintes fontes: a fonte oriental (surgida na Índia, séculos antes de Cristo), que vai se inserir com a fonte latina (grego-romana) e com a fonte céltico-bretã (da qual nasceram as fadas). Essas diversas fontes comprovam o poder da oralidade popular em expandir suas histórias levadas através dos tempos, alcançando as mais diferentes regiões e resultando nas obras que hoje constituem o folclore de cada nação e a Literatura Infantil considerada Clássica.

Conforme relata Coelho (2012) em meados do século XVII, essas narrativas maravilhosas foram perdendo o brilho e a caráter do início. Nesse momento, Charles Perrault se tornou o precursor da literatura infantil por documentar as histórias guardadas na memória do povo. Seu objetivo não era escrever para criança, antes, era comprovar a superioridade dos modernos franceses em relação aos gregos e romanos, e também defender a “causa feminista” que estava em alta na França naquele período. Somente após sua terceira adaptação, Perrault resolve se voltar para a infância acrescentando ao seu objetivo além da orientação moral, o divertimento das crianças.

Até então, segundo Alves e Espíndola (2011), os contos não poderiam ser dirigidos às crianças, pois até esse século elas eram tidas como “adultos em miniaturas”, sem características próprias, não existindo até então o sentimento de infância. Por isso, os contos eram utilizados de início para o divertimento do adulto e tempo depois adaptado para o público infantil. A partir de então os contos passaram a ser instrumento de ensinamentos, apresentando maior relação das histórias com os conflitos e sentimentos típicos às crianças.

Sobre esse despertar da sensibilidade jovem através dos contos de fadas, Sosa (1978) afirma que esse tipo de literatura é convincente por misturar maravilhas e sonhos, mitologia popular e coisas reais da vida cotidiana. Por isso, a importância maior dos contos de fadas é que transformam a estrutura humana por transmitir conhecimentos e criar determinadas condições éticas e estéticas.

Dentre as marcas que despertam o interesse do povo, Sosa (1978) evidencia a presença do *maravilhoso*, o que faz predominar o caráter imaginativo nesses contos. Outra característica são os *personagens*, que se apresentam em unidade, em geral aparecem crianças ou jovens em idade de casar. Descritos de maneira exagerada, se originam de uma cabana muito pobre ou, ou de um fabuloso palácio encantado. Na narrativa ou são excessivamente bons, ou medrosos, belos ou perversos e covardes, o autor citado ainda acrescenta:

As qualidades físicas ou morais são nítidas em cada personagem: personificam orgulho, modéstia, coragem, covardia, feiúra, beleza, bondade, maldade. De feitos ou virtudes, nenhum deles é considerado desdenhosamente, bem ao contrário. Essas características dos personagens são destacadas na trama dos seus atos e destinos, nos quais, em geral, a bondade triunfa sobre a maldade, o corajoso sobre o covarde, o belo sobre o feio, o vício é punido e a virtude exaltada. (SOSA, 1978, p. 124).

Os pais, a madrasta, a avó, constam com papéis secundários, bem como as cortes dos reis e os trabalhadores figuram a camada social que sofre e trabalha. Habitualmente, encontramos personagens providos de alma como os animais, ou vassouras, varinhas, espelhos, entre outros.

As expressões “Num certo lugar...” ou “Era uma vez...” que usualmente introduzem essas narrativas, situando a geografia ou o tempo, caracterizam o elemento importante dos contos: o *meio*. O ambiente em que ocorrem as ações geralmente é descrito em poucas palavras, nas quais, os autores utilizam para transmitir um aspecto irreal.

Outro elemento dos contos de fadas são os *acontecimentos que neles sucedem*, em geral, prezam pelo movimento imaginário e pelo despertar do ato de pensar nas crianças. Tais circunstâncias se cumprem maravilhosamente para a certeza de um êxito final, livre de dificuldades. Este sucede o elemento *motivação das ações*, que pode se apresentar de maneira simples e lógica, ou cuidadosamente engenhosa. O ponto central dessas ações é quando se resolvem de forma repentina por castigos ou prêmios.

Por último, os contos de fadas seguem uma *técnica* de exposição que se efetiva pela “unidade orgânica” persistente em todas as partes, que se configura pela “sucessão de atos isolados, quase independentes uns dos outros, que se vão encadeando e mantendo a atenção do ouvinte mediante recursos estilísticos e diretos” (SOSA, 1978, p. 126). Essa organização das ações contribui para que se efetue o fantástico na literatura onde os acontecimentos se fundem e aconteçam maravilhosamente sem maiores dificuldades na concretização.

Compreendemos, portanto, a relação direta dos contos de fada com a tradição popular, na qual sem a transmissão oral do povo muitas dessas histórias cairiam no esquecimento. Além disso, pelo relato de sua origem percebemos que, mesmo não sendo inicialmente dedicados à infância, os contos de fada desempenham um papel importante no ensinamento das crianças, e que os conteúdos presentes nas histórias encantam e divertem até hoje pessoas de todas as partes do mundo.

3.1 O clássico e o popular

Desde sempre houve uma divisão em categorias entre o clássico e o popular, como se o popular pertencesse aos mais pobres, aos iletrados, e a cultura erudita às pessoas

privilegiadas socialmente. Desta forma, acreditamos ser importante discutirmos os conceitos que separam a cultura popular e a erudita.

Com tal intento, consideraremos algumas das diferentes formas do que se tem concebido por “popular”, a fim de que se possa relacioná-lo com o que se considera erudito. Quanto a essa perspectiva:

Compreender a “cultura popular” é, portanto, situar nesse espaço de confrontamentos as relações estabelecidas entre dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos de dominação simbólica que visam reconhecer pelos próprios dominados as representações e as consumações que, justamente qualificam ou melhor desqualificam sua cultura como inferior ou ilegítima; de outro, as lógicas específicas à obra nos empregos, usos, maneiras de fazer o seu que é importo. (CHATIER, 2003, p. 151-152 apud CAVALCANTE, 2013, p. 2).

Importa ressaltar que a cultura popular surgiu de tal maneira que pudesse ser compartilhada por todos, no entanto, não podemos considerar apenas aspectos divisórios entre à cultura dos letrados e iletrados ou dos dominantes ou dos dominados para estabelecer as relações entre o “erudito” e o “popular”.

A estudiosa Cavignac (2006) descreve a cultura “popular” como aquela produzida por e para o “povo”, sendo fortemente vinculada ao “folclore”. O folclore, por sua vez, trata-se dos saberes baseados na experiência, passados sucessivamente de geração a outras. Dessa forma, “povo” pode designar os habitantes de origem pobre, que sobrevivem no campo ou nas zonas periféricas das cidades.

Esse mesmo “povo” detém um tesouro: a “tradição”. Essa tradição é definida como, um conjunto de “habilidades, de práticas, e de crenças, mas também de narrativas, transmitidas oralmente de geração a geração” (CAVIGNAC, 2006, p. 64). Para que o saber popular e essa tradição desapareçam, a autora defende a importância dos estudos dessa cultura “popular” que permitem que se conheça o passado das sociedades sem escrita.

De acordo com Luyten (1983) essa divisão entre cultura popular e erudita surgiu no fim do século XVIII, após a Revolução Francesa quando, com a ascensão da burguesia e tomada de poder, a classe média que passou a existir tentou alcançar o poder dos aspectos culturais. Até então “toda a cultura não latina era comum tanto a dominantes – nobres e cortesões – como ao povo propriamente dito”, e passa a atender a essa nova camada de poder distanciando essas duas concepções de cultura. (LUYTEN, 1983)

Essas mesmas impressões ideológicas e das realidades sociais foram internalizadas na literatura sendo a literatura erudita equivalente às obras do padrão culto, do “verdadeiro”, intelectual; enquanto a literatura popular se distancia desses padrões impostos pela sociedade, baseada na experiência do povo sendo, por esse motivo, marginalizada.

Sobre a literatura popular, Luyten (idem), afirma que desde os anos 1700 a imprensa nos países europeus era de domínio público. No Brasil, as publicações ligadas ao povo só se tornaram abundantes no século XX. Ainda segundo o autor, nessa época literatura popular mantinha fortes relações com o oral, sendo a poesia se consagrada devido ao analfabetismo da população, por ser cantada, se tornava mais fácil a memorização.

Quanto ao “clássico”, Calvino (1993, p. 10), traz a definição: “os clássicos são livros que exercem uma influência particular como se impõe como inesquecíveis e também se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. Ou seja, o autor remete à cultura dos clássicos a leitura que fizemos na juventude e que a obra possui uma força particular que consegue fazer-se esquecer mas que de alguma maneira permanece em quem a leu e, a cada (re) leitura permitem descobrir algo novo.

Portanto, o clássico também é definido por aspectos sociais, sendo destinada ao público intelectual, à elite escolarizada e, conforme Cavalcante (2013), consagradas e pertencentes ao cânone literário.

Sob essa mesma perspectiva, Romano (1989, p. 294), parte do princípio que o termo “clássico” classifica aquilo o que “está dotado de um prestígio duradouro e que pode funcionar como critério de medida”. Conforme o autor, a obra que é lida na escola como clássico serve de modelo, indicado por ocupar uma “grandeza qualitativa” ocupando um lugar de cânone seja de uma língua, de uma cultura ou de uma sociedade.

Pelo que se pode notar a discussão que contempla a literatura popular nos seu caráter popular ou clássico se estenderá ainda por muitos estudos visto que essas perspectivas literárias vão se transformando ao ritmo das mudanças sociais. Por isso, convém definirmos que a literatura popular tratada nesta pesquisa tem como direcionamento específico a literatura de cordel, devido ser ela um dos constituintes do nosso estudo.

4. DO CLÁSSICO AO CORDEL

Considerando as reflexões feitas anteriormente, sobre o processo de adaptação na literatura de cordel, este capítulo apresenta a análise do conto *As doze princesas bailarinas* dos irmãos Grimm em comparação com a sua versão em cordel *A dança das doze princesas: um cordel contanto contos* de Manoel Monteiro.

4.1 A versão dos Grimms e Monteiro

As histórias populares que chamamos de contos de fadas são marcadas por sua universalidade e permanência até os dias de hoje. Existem diálogos significativos entre essas obras clássicas e a literatura de cordel, nesta sessão apresentaremos um resumo do enredo dos contos na versão dos Irmãos Grimm³ e em cordel de Manoel Monteiro, a fim de evidenciar o diálogo entre as duas obras referidas.

O conto *As doze princesas bailarinas* dos Irmãos Grimm, conta a história de um Rei que tinha doze filhas que, embora dormissem trancadas em seus quartos sempre pela manhã apareciam com seus sapatos gastos como se tivessem dançado por toda a noite. O Rei fez então que todos soubessem que, quem descobrisse o que acontecia todas as noites com as princesas herdaria sua coroa após sua morte e, quem não conseguisse cumprir morreria após três dias. Depois de muitas tentativas e muitas mortes apareceu um velho soldado que recebeu orientação de uma velha para que não bebesse a bebida que as princesas lhe oferecessem, e lhe entregou um manto que o tornava invisível. Seguindo o conselho da velha, o soldado seguiu as princesas por três noites e descobriu que elas dançavam num castelo onde havia doze príncipes. Ao revelar o mistério para o Rei, o soldado escolhe a princesa mais velha para se casar e se torna herdeiro da coroa, conforme havia sido prometido como recompensa.

Pelo resumo da obra vemos que os autores recorrem à fórmula tradicional dos contos de fadas: temos rei, princesa e castelo, temos uma situação em que a princesa fica em apuros e temos um herói que a salva e, o desfecho no casamento da princesa com seu salvador.

³ Após cem anos de nascida a Literatura Infantil por Charles Perrault, na Alemanha do século XVIII surgiram os Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm) — filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica — que expandiram essa literatura pela Europa e pelas Américas, com o objetivo de pesquisar as invariantes linguísticas nas antigas narrativas, lendas e sagas. De acordo com o que relata Coelho (2012) os irmãos Grimm recolheram inúmeras narrativas maravilhosas registradas pela memória do povo e formaram uma coletânea conhecida em todo mundo, publicada entre 1812 e 1822, intitulada *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*.

O processo de retomada de um texto por outro é bastante comum na literatura em geral, esse é um método utilizado desde muito tempo pela literatura de cordel, ao adaptar clássicos em prosa.

O poeta Manoel Monteiro⁴ cordelizou uma série intitulada “Um cordel contando contos”, que versou narrativas e contos clássicos como: *A dança das 12 princesas*, *Os três cabelos do diabo*, *A gata borralheira*, entre outros⁵.

Outros títulos clássicos adaptados por Manoel Monteiro são: *A cigarra e formiga* de Esopo, *Pinóquio* de Mário Collodi, *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm, *O gato de botas* de Charles Perrault, *A espanhola* de Miguel de Cervantes. Acreditamos que o interesse do autor em versificar tais narrativas não se deu indistintamente para qualquer tipo de texto da literatura erudita, seus critérios de seleção para contos de fadas se deu para que pudesse despertar o interesse nas crianças para leitura dos folhetos.

Monteiro retoma o conto dos Irmãos Grimm e reconta em uma nova versão em cordel intitulada o intitula *A dança das 12 princesas – um cordel contando contos*. O folheto narra a história de um Rei que tinha doze lindas filhas a quem muito as protegia e vigiava. No entanto, apesar de toda vigilância, todas as noites as doze princesas saíam misteriosamente para dançar até gastar as solas de seus sapatos. Então, o Rei lança o desafio de quem descobrisse o mistério de como as princesas conseguiam escapar poderia casar-se com uma delas e herdar a coroa.

Dentre tantas tentativas frustradas por homens valentes, influentes e até filho de rei, surge da floresta um filho de bruxos, feio e fraco, do qual todos duvidavam que conseguisse

⁴ O poeta Manoel Monteiro da Silva nasceu na cidade de Bezerros, Pernambuco, no dia 4 de fevereiro de 1937, filho mais jovem dos agricultores José Francisco e Maria Luiza. Conforme nos conta Gaudêncio (2014) o menino Manoel teve seu primeiro contato com o cordel aos quatro anos de idade na feira. O seu primeiro cordel foi produzido no ano de 1953, neste mesmo ano chegou à Campina Grande. Um ano depois produziu o cordel *A morte de Getúlio* que chegou a vender 11 mil cópias. Teve sua participação também no cenário político, nos anos 50 e 60, participava como membro do Partido Comunista e depois do Partido Socialista, sendo eleito vereador em 1963 e sofreu perseguições em face da ditadura militar, chegando a ser preso várias vezes. Em 1990 iniciou dois trabalhos importantíssimos, o primeiro foi a divulgação dos cordéis no setor educacional com palestras e oficinas em escolas e universidades de Campina Grande; o segundo foi a publicação de livros em cordel nas mais importantes editoras brasileiras. Em 2002 ocupou a cadeira de número 38 da Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Conforme o estudioso Ribeiro (2009) em mais de 70 anos de produção literária o poeta Monteiro chegou a criar e editar mais de 200 títulos de cordéis, teve alguns de seus folhetos traduzidos para o inglês, espanhol e outros distribuídos como paradidáticos. Manoel Monteiro morreu no ano de 2014, aos 77 anos de idade.

descobrir e se candidata a resolver o mistério. Com a ajuda de sua mãe bruxa, e uma capa que o torna invisível, o bruxo feioso descobre que as princesas dançam no castelo de um Rei vizinho que oferecia festas perigosas e que tinha doze filhos príncipes. No desfecho do conto, em vez de escolher ser conselheiro e casar-se com a bela princesa como recompensa da revelação, o bruxo prefere voltar para floresta, pois não poderia casar sem amor.

O cordel *A dança das doze princesas – um cordel contando contos* teve sua primeira edição publicada em 2009 e é composto por 50 estrofes septilhas (sete versos), contendo cada verso sete sílabas poéticas ou redondilha maior. Esse verso melódico é predominante na literatura popular, portanto, a primeira alteração evidente na adaptação, a forma literária passa de prosa estruturada em parágrafos para algumas dezenas de estrofes, num total de 16 páginas.

Então, é mantido esse mesmo ritmo através das sete sílabas métricas, que garantem uma leitura agradável e um compasso musical. Quanto às rimas se combinam o segundo, o quarto e o sétimo verso; e o quinto verso sempre combina com o sexto. Constatamos quanto a esses aspectos formais o autor segue certo rigor, não apresentando nenhuma rima quebrada ou irregularidade métrica.

Essas modificações textuais da adaptação envolvem categorias de *transposição* de uma forma literária para outra, em se tratando de aspectos puramente textuais alterando sua forma em prosa para o verso. Nesse quesito, o autor não se restringe apenas em apresentar uma história convencional, a partir da seleção do texto-matriz, transforma-o conforme os “moldes” de composição de folhetos.

Conforme situa Luyten (1983), a literatura de cordel se desenvolveu expressivamente no nordeste quando a imprensa passou a ser usada em nosso país, e, “a grande vantagem da literatura de cordel sobre as outras expressões da literatura popular é que o próprio homem do povo imprime suas produções do jeito que ele as entende”. Essa é uma das características que o poeta Manoel Monteiro conseguiu manter, embora terceirizasse o trabalho de impressão, a distribuição dos cordéis sempre foi feita em sua cordelaria (aberta à exposição). Seguindo os moldes tradicionais de impressão distribuiu por toda região do estado, tanto folhetos de sua autoria quanto recuperando e (re) publicando folhetos de autores como Leandro Gomes de Barros.

O folheto de Manoel Monteiro em análise consta na capa o nome do autor acompanhado de seu título de membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, ano de publicação, e uma gravura de Joel Pereira, não segue o traço típico da xilogravura, e apresenta relação com o conteúdo do folheto. Vejamos, a seguir, a ilustração que aparece na capa do folheto:



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

A única gravura que o folheto representa uma das doze princesas com uma taça oferecendo uma bebida ao personagem bruxo. Na contra capa, há o endereço da cordelaria do autor e a publicidade de revistas e gráficas de Campina Grande e João Pessoa. Outro elemento que chama atenção na primeira página do cordel é que, embora não traga informação biográfica do autor, encontramos um depoimento do próprio justificando que trabalha com uma “nova leitura” de contos tradicionais, no entanto, não especifica o autor nem o conto original que serviu de fonte para sua recontagem. Nessas palavras, incentiva o uso do cordel em sala de aula, classificando o cordel como paradidático apropriado para o auxílio do professor em sala de aula.

4.2 Grimms e Monteiro: aproximações e distanciamentos

Iniciamos por observar os diálogos mais evidentes entre as duas obras, destacando as semelhanças e, ao mesmo tempo tratamos das diferenças notáveis de uma versão para outra.

Quanto à linguagem, observamos que Manoel Monteiro mescla expressões atuais, como “rave”, “balada”, com termos pertencentes ao contexto monárquico como os tratamentos “Rei”, “vossa excelência”, “serviçais”. De todo modo, a linguagem que o cordel apresenta é de fácil entendimento e, encontramos também expressões regionais e ditos

populares como: “danada” para se referir a esperteza das princesas; “comeu da banda ruim” como significado de que alguém não obteve êxito em determinada ação; “trazer peixe no caniço” para definir recompensa, entre outros.

A seleção de palavras que o autor fez mantém uma forte relação com a oralidade, passeia ora pela fala tradicional de séculos passados tentando manter o padrão de fala do conto em que se inspirou, ora atualiza a linguagem. Por esse fato é possível reconhecer, no cordel, que ele mantém aspectos do contexto do conto “clássico” bem como apresenta aspectos decorrentes do seu contexto de produção. O poeta atualiza a linguagem, caso muitas das expressões da fonte fossem mantidas afastariam o texto de seus leitores habituais. Então, o adaptador modifica algumas delas “identificando os momentos em que a produção escrita entra em conflito com os anseios de uma comunidade próxima do universo oral, interferem nas narrativas aproximando-as dos padrões nordestinos de composição” (ABREU, 2004, p. 217).

O uso de algumas dessas sentenças ou palavras no cordel decorrem do seu contexto de produção, visto ser um texto vertido em uma época contemporânea, o poeta Manoel Monteiro se preocupa em empregar uma linguagem aproximada do cotidiano. Em concordância com isso Luyten (*idem*, 71), reflete que cabe ao papel social de todo artista representar o homem do seu tempo, ou seja, uma adaptação da linguagem quando se usa “rave” em vez de “baile” demonstra uma atualização contextual de um texto escrito antes do século XX, reformulada para uma língua particular do dia a dia. Vale salientar que a força da linguagem oral e o sabor do texto em cordel tornam-se ainda mais intensos quando se faz a leitura em voz alta, esse efeito sonoro provoca uma identificação cultural nos leitores.

Ao fazermos a leitura das duas obras, observamos que ambos constroem o enredo sem dar nome aos personagens, sendo estes reconhecidos pela posição que ocupam no núcleo familiar. Na obra dos irmãos Grimm, dentre as doze princesas só se destacam duas: a mais velha e a mais nova, enquanto na obra de Manoel Monteiro não especificado qual das princesas está em ação, para isso, o cordelista se refere às princesas enquanto “grupo”.

É notável que o cordelista mudou o título da história. A versão dos Grimm *As doze princesas bailarinas*, utiliza do adjetivo *bailarinas* para caracterizar as personagens. Segundo o Dicionário Aurélio (1998, 81) bailarino significa “aquele que dança bem, dançarino”, esse adjetivo mantém relação direta com o enredo em que as princesas dançam tão bem e por tanto tempo que chegam a desgastar seus sapatos.

A versão em cordel, então, suprime esse adjetivo do título e apresenta como *A dança das doze princesas*, que não prejudica ligação com o enredo visto que, gira em torno da dança que as princesas participavam escondidas e que durava o suficiente para gastar as solas dos seus sapatos. Embora não tenham nome, a interação entre o enredo construído e as suas personagens é o que dá vida à história, atribuindo significado aos fatos narrados. Considerando essas diferenças no enredo, vejamos esquematizado:

NO CLÁSSICO	NO CORDEL
<ul style="list-style-type: none"> • Desafio do Rei para descobrir o mistério em três dias • Manto • Doze princesas bailarinas • 12 príncipes • Velha • Rei • Soldado velho • Desfecho com o casamento do soldado com a princesa mais velha 	<ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Desafio descoberto na primeira noite • Capa Mágica <input type="checkbox"/> 12 princesas • 12 príncipes • Bruxa mãe <input type="checkbox"/> Rei <input type="checkbox"/> Bruxo filho <input type="checkbox"/> Desfecho com a recusa do bruxo filho de casar-se com uma das princesas

A narrativa foi vertida em versos que contemplam a mesma situação e personagens equivalentes ao texto-matriz. Embora modifique a participação de cada uma delas na história, por seus comportamentos e condutas, esse mecanismo de mesmo conjunto de personagens, produz significância por si mesma. Da obra como um todo percebemos poucas alterações, com ações e desafios correspondentes, quando partimos para observações mais pontuais, dos detalhes de como o adaptador conduz e interpreta sua obra versão percebemos as distinções. Em seguida procuraremos decifrar as modificações internas no enredo.

A obra de Monteiro apresenta o enredo de forma mais sucinta, excluindo fatos secundários, como a descrição do caminho percorrido das princesas até o outro castelo, o passo a passo da descoberta e recolhida das provas que comprovava onde as princesas dançavam. Moldando-se ao que nos apresenta Abreu (2004, p. 205) esse processo de retratar os episódios mais objetivamente sem complicá-los ou confundí-los é chamado de “história desembaraçada”.⁶ O poeta Manoel Monteiro “desembaraça” o enredo ao eliminar esses fatos,

⁶ Termo utilizado pelo poeta Silvino de Piarauá em entrevista a Mauro de Almeida, referenciado na obra de Abreu (2004), “desembaraçado é quando não tem muita complicação nos episódios, quando um não se confunde com o outro, divididos. Então se forma a história bonita.”

conduzindo o desenrolar da história para os fatos mais relevantes tendo por intenção, sobretudo, de aproximar de imediato o leitor e o texto.

Em contrapartida, a versão dos Irmãos Grimm narram mais detalhadamente sobre como as princesas chegam ao outro castelo, tendo assim um alçapão que se abriu pelo sinal de palmas da irmã mais velha, bem como os três bosques em que passaram serem de “folhas prateadas”, “folhas de ouro” e “folhas de diamantes”, respectivamente. Desse modo, esses elementos do fantástico e da magia, são determinantes para causar um efeito de suspense que prende o leitor a cada pista encontrada. Pensando na criança enquanto leitora percebemos que essa interrogação constante que os autores recorrem prende e envolve os apreciadores da narrativa, alimentando o sonho e a fantasia.

Outro elemento ligado a esse aspecto mítico que pertencem apenas à versão em prosa é a recorrência do número três. De acordo com Mesquita (2012), o número três relaciona-se constantemente em nossas vidas, seja no campo da religião, ética ou sociedade geral. Nos contos de fadas, “representa a síntese perfeita entre o homem o céu e a terra”, por isso é associado simbolicamente aos diferentes momentos do desenvolvimento humano e da consciência, vinculado a um caráter mágico.

Essa constância do algarismo se concretiza no conto, quando envolvem: três dias para tentativa de desvendar o mistério; três bosques mágicos; dançavam até às três da manhã, três galhos como prova de onde as princesas estavam. Assim, a presença do número três não seria à toa, representando um estado de totalidade, cada vez que o herói do conto avança para alcançar o desfecho da problemática. Avançando cada estágio de dificuldade que se interpõe na narrativa contribui para que o soldado progrida em atingir o objetivo final, como se tudo acontece de maneira muito fácil, quando tudo se encaixa numa “perfeição” mágica.

A única semelhança observável nas duas versões, que apresenta um fato maravilhoso, é a presença do manto ou capa que torna a quem usá-lo invisível, sendo um elemento típico dos contos de fadas. Desse modo, os irmãos Grimm dão primazia pela descrição da magia dos ambientes enquanto o cordelista não considera tais detalhes necessários.

Partindo para a observação de como os personagens são tratados nas duas versões, constatamos a mudança de uma história para outra quando, permanecendo alguns personagens principais, o cordelista Manoel Monteiro troca a velha por uma bruxa mãe e o soldado por um bruxo filho. Essa diferença traz uma nova significação para os personagens traçada pelas

condutas e comportamentos no interior da narrativa. Vejamos esse contraponto na descrição feita por ambas as obras das personagens Princesas:

NO CLÁSSICO	NO CORDEL
<p>Era uma vez um rei que tinha Doze lindas filhas. Elas dormiam em doze leitos de um mesmo quarto e, quando iam para a cama, as portas eram fechadas e trancadas. (GRIMM, 2005, p. 39)</p>	<p>Num Palácio de Cristal Onde faz a curva o vento Para soprar noite e dia Sobre o castelo opulento, Tudo era bom, belo e doce, Se, por acaso, não fosse, O Rei um pai ciumento.</p> <p>O Rei tinha DOZE FILHAS, Doze princesinhas belas, Doze bocas de Carmim, Doze auroras, doze telas, Doze estrelas luzidias, Mas, o Rei e seus vigias Não tiravam os olhos delas.</p> <p>Pela beleza da DOZE Eram doze jóias raras, Doze cabelereiras loiras, Doze faces muito claras, Mas, tanto as protegiam, Que poucos jovens podiam Admirar suas caras. (MONTEIRO, 2009, s/p, estrofes 01-03)⁷</p>

O clássico e a versão de Manoel Monteiro iniciam-se com a contextualização de como viviam as princesas sob rígido sistema de vigilância de seu comportamento. É possível perceber, na caracterização das princesas que, o cordelista não se preocupa em detalhar o ambiente físico em que se desenvolve o enredo, por outro lado, usa de metáforas para descrever a aparência das personagens. As comparações usadas pelo poeta acentuam a beleza das princesas, com atributos de pureza que são percebidos em todas as doze meninas.

Em ambas as obras, as ações das doze irmãs no enredo revelam o caráter transgressor às ordens do pai, e do padrão de comportamento esperado para mulheres da realeza que são moldadas a esperar por seu príncipe. Neste caso, são as princesas que tomam a iniciativa de procurarem os príncipes usando de meios misteriosos para chegarem ao encontro, porém, observamos que cada autor encara as atitudes das meninas de pontos de vistas diferentes, no

⁷ Optamos utilizar as referências de acordo com a numeração de estrofes feita pelo autor Manoel Monteiro, visto que o cordel não contém numeração de páginas.

clássico, caracteriza a irmã mais velha como a mais astuta e a mais nova como “tola” ou “medrosa” enquanto o cordelista consegue abordar mais compreensivamente tanto os motivos que levam as jovens a agir de tal maneira. Além disso, reflete sobre a postura esnobe com que por vezes agiram em relação aos atributos físicos do personagem bruxo e a autoconfiança de não serem descobertas.

Como dito anteriormente, na versão dos irmãos Grimm as princesas que ganham destaque no enredo é apenas a mais velha e a mais nova, por isso, poderíamos supor que o papel da mais nova seria de pessoa menos inexperiente devido à imaturidade em relação idade, enquanto a mais velha se mostraria mais prudente e, portanto guiaria as irmãs. No entanto, a filha mais nova quem tem os pressentimentos de que algo estaria errado, mas a mais velha não lhe dá ouvidos, o que acaba contribuindo para o descobrimento de suas artimanhas. Assim, a mais nova é descrita como estando “sempre com medo”, “bobalhona”, enquanto a mais velha cria cada vez uma “desculpa” á continuarem o trajeto apesar dos indícios de algo não estava bem.

Há na narrativa uma demarcação dos ideais masculinos, mostrados a partir das atitudes de um pai moralista e conservador que, demonstrava uma preocupação excessiva que vai além da mera ausência das princesas, que acreditamos estar ligada à inquietude em manter a castidade de suas filhas. As doze princesas são símbolos da nobreza, por isso, a virgindade é condição para que as irmãs participem da moralidade social; sem esta, elas seriam infratoras da ordem social vigente da época retratada na narrativa.

A vida das doze jovens era baseada na renúncia completa, educadas para aceitar como marido aquele a quem seu pai escolhesse, satisfazendo o desejo de posse paterno, refletindo que a mulher só era reconhecida no papel de filha obediente ou dentro do casamento. Esse costume, muito comum antigamente, prevalece quando no final do enredo, quando o Rei concede a filha mais velha a um casamento conserva o costume de os pais tratarem conforme suas conveniências e interesse.

No conto, a imagem do caráter transgressor do paradigma feminino da época é evidente, no desfecho essa “falha” é solucionada com o casamento, passando da ordem do pai para a ordem do marido, provando que a preocupação maior do pai era de manter a conduta casta das jovens.

Nas duas versões percebemos a abordagem de uma mesma temática, que responde às exigências de um novo público que requeria a atenção especial: a adolescência. Tanto a versão em prosa quanto em cordel descrevem a fase juvenil em que o maior desejo é viver intensamente, sem limites, “até gastar as solas dos sapatos”. Enquanto em outras narrativas refletem sobre a infância, as obras em análise trazem uma visão sobre os adolescentes, situados em contextos e normas sociais de épocas diferentes.

Esses aspectos na versão de Manoel Monteiro são tratados com maior complexidade, os dilemas apontados no folheto vão além da preocupação com pudores, englobam outros perigos como drogas e bebedeira enfrentados pelos jovens na atualidade. O autor procura de início, justificar a transgressão das princesas como sendo “natural” de meninas na idade jovem:

Moça gosta de paquera,
De balada e de festejo,
Nenhum pai razinza pode
Afogar esse desejo,
De uma só é impossível,
E, manter DOZE no nível,
Procuro e não vejo jeito.

Mas, o Rei queria que
As DOZE nunca crescessem,
Fossem eternas criancinhas
E em tudo lhe obedecessem,
Por isso, as DOZE “coitadas”
Eram sempre vigiadas
Para que não se perdessem.
(MONTEIRO, 2009, s/p, estrofes 04-05)

Podemos perceber, na construção dessas figuras, uma busca de humanização que aproxima essas personagens das mulheres comuns e de “carne e osso”, sem idealizações, que apresentam o desejo reprimido pela sociedade de viver suas próprias experiências. Consideramos importante a tentativa de Manoel Monteiro construir um espaço social menos rígido e de mostrar que, em vez de carregar a pesada tarefa de sempre servir de modelo, as princesas são protagonistas de suas escolhas esse perfil feminino, sem deixar de os perigos que estavam expostas devido a drogas e má intenção dos príncipes.

O cordelista obviamente não defende que as princesas se arrisquem, ou que seja correta a atitude de desobediência a seu pai, no entanto, reformula através de uma relação de diálogo entre as práticas da vida vivenciadas pela sociedade do passado e dos dias atuais. Essa

intervenção oferece a possibilidade de identificação do público moderno com os cenários apresentados no ato da leitura.

Mais adiante, o autor representa outra “face” da personalidade das princesas em que desprezam o bruxo por sua aparência:

Assim que as meninas viram
O moço desengonçado,
Postado a porta do quarto
Disseram assim: Tá ferrado!
É esse cara de sono
Que pretende ser o dono
De uma de nós? Coitado!

O grupo deu boa noite
Ao moço e se recolheu,
Depois, uma trouxe um copo
De vinho e lhe ofereceu,
Dizendo, beba, querido,
Ele já estava instruído
Fez que bebeu, não bebeu.

Depois outra trouxe mais
Vinho tinto e tira-gosto
Pedindo, beba meu bem,
Para ficar mais disposto,
E, quero te confessar
Que não deixei de notar
A beleza de teu rosto.
(MONTEIRO, s/p, estrofes 34-36)

Neste momento, o poeta refaz a imagem das princesas passando-as de inofensivas para esnobes, autoconfiantes de duas tramas, expondo a natureza humana tendenciosa de desprezar relações com pessoas humildes, de estimar méritos de sua atenção pela exterioridade. Exprime também o ambiente no qual as personagens estão imersas, de valorização da beleza física, admiração ou respeito exagerado aos que têm prestígio ou alta posição social. Além disso, essa atitude combina com a descrição feita pelo autor do padrão de beleza das meninas, provavelmente, lhes causando sentimento exacerbado de superioridade.

A seguir, vejamos o contraponto como as obras retratam a figura feminina, pela velha no clássico e pela bruxa no folheto:

NO CLÁSSICO	NO CORDEL
Ao atravessar um bosque, ele encontrou uma velha que lhe perguntou aonde ele ia...	A mãe, bruxa veterana, Era mestra no feitiço,

<p>“Bem”, disse a velha, esta não é uma tarefa muito difícil: cuide apenas de não beber do vinho que uma das princesas vai lhe trazer à noite... Ela entregou-lhe então um manto e disse... (GRIMM, 2005, p. 40-41)</p>	<p>Pedi ao filho: Se acalme, Posso dar um jeito nisso, Vá ao castelo do Rei E agindo como direi Trará “peixe” no caniço... Faça assim: Pegue essa capa, Vista quando chegar lá, Eis que ao vesti-la, invisível, A todos parecerá, Tome as demais precauções Seguindo à risca as lições Que a mamãe bruxa dará. (MONTEIRO, 2009, s/p, estrofes 25-27)</p>
---	---

Observamos na descrição dessas duas personagens que, ambos os autores as criam com o objetivo de ajudar o salvador a desvendar o mistério das princesas. No caso do “clássico”, a personagem velha surge para aconselhar e entregar o manto ao soldado, não trazendo detalhes sobre como a mesma surgiu ou o motivo de ajudar personagem. Por isso, quanto à velha notamos que, embora na obra não conste nenhum adjetivo diretamente para caracterizá-la como boa, a sua ação reflete bondade em ajudar o herói a salvar as princesas.

Dentre os elementos dos contos de fadas que consideramos representativos tanto da bruxa quanto da velha, nas duas versões em análise, encontramos as fadas. De acordo com Sosa (1978), a etimologia do termo *fada* tem raiz grega e relacionado ideia de algo que brilha, remetendo ao brilho que realça e determina o brilho do homem. De origem pagã, as fadas são figuras místicas que não se encaixam no perfil nem de “anjo” nem de “demônios”, dotadas de certo poder e “armas encantadas”, com os quais se dignam apresentar seus favoritos.

As fadas são consideradas de grande importância devido a sua participação na transformação da estrutura humana. Para Coelho (2012), as fadas surgiram no mundo celta⁸, devido às suas crenças ligadas aos mistérios, eram povos que cultuavam “mulheres sobrenaturais” (druidesas e fadas). Dentre seus princípios veneravam todas as manifestações da natureza, as fadas, com sua força interior e sobre como os homens surgiu da água – tida como geradora da vida. A autora ainda afirma:

[As fadas] “Tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na

⁸ De acordo com Coelho (2012) os celtas são povos que surgiram na Europa Central, entre o Atlântico e o Mar Negro em 2000 a. C., provavelmente vindos da Ásia Menor.

vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível. Podem ainda encarar o Mal e apresentarem-se como o avesso anterior, isto é, como *bruxas*. Vulgarmente se diz que *fada* e *bruxa* são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina”. (COELHO, 2012, p. 78, grifo da autora)

Levando em consideração essa descrição, concluímos pela análise da personagem velha e da bruxa que, tanto os Irmãos Grimm quanto Manoel Monteiro se assemelham ao encarregar as personagens bruxa e a velha de uma ação primordial para o enredo do conto, embora pertença ao núcleo das personagens secundárias. Então, mesmo que o elemento fada não se faça presente diretamente em nenhuma das duas obras em análise, essas personagens são mediadoras entre o herói e seu objetivo, ou seja, cumprem o papel de fada.

Outra personagem marcante que compõe os contos de fadas é a bruxa, são conhecedoras da natureza, das ervas e diferentes maneiras de produzir encantamentos. Na versão em cordel, o autor se diferencia por apresentar uma bruxa boa. Como vimos na citação anterior, as bruxas são a oposição das fadas, ou seja, representativas do lado mal da figura feminina. Porém, observamos que a bruxa é descrita de forma positiva, esse aspecto é notável pelos adjetivos empregados a ela: “bruxa veterana” e “mestra no feitiço”.

Além disso, quando o autor usa a expressão popular como “mamãe”, o emprego desse substantivo confere afetividade e carinho à personagem e que, conseqüentemente, explica o motivo da ajuda e dos conselhos, trata-se do cuidado de uma mãe ajudando amorosamente seu próprio filho.

É relevante darmos atenção à maneira que Manoel Monteiro representa a bruxa mãe em sua versão, por atribuir valores de bondade. Nos contos de fadas, a bruxa quase sempre é a personificação do mal.⁹ Então, no folheto o autor não somente substitui a velha pela bruxa, mas amplia a representação da bruxa, permanecendo aparentemente “feia”, porém de qualidades perceptíveis e relevantes para a conclusão da história.

Ainda sobre a personagem bruxa, consideramos possível compará-la com o Rei, pai das princesas. Ao destacar esses dois personagens, observamos dois modelos de família, no folheto existe a ausência do pai e, no conto não se faz menção à mãe. Como dito anteriormente, a bruxa é personagem existente apenas no cordel e vista de forma positiva,

⁹ Títulos dos irmãos Grimm que as bruxas são representadas como más: “O gamo encantado”, “Rapunzel” e “João e Maria”.

enquanto mãe que ajuda e realiza o pedido de seu filho. O Rei, personagem importante nas duas obras, vejamos como é mencionado enquanto figura central da família em fragmentos:

NO CLÁSSICO	NO CORDEL
<p>Era uma vez um Rei que tinha doze lindas filhas. E quando o Rei lhe perguntou “Onde minhas doze filhas dançam à noite?...” (GRIMM, 2005, p.24)</p>	<p>Num palácio de cristal Onde faz a curva o vento Para soprar noite dia Sobre o castelo opulento, Tudo era bom, belo e doce, Se, por acaso não fosse, O Rei um pai ciumento...</p> <p>Mas, o Rei queria que As DOZE nunca crescessem, Fossem eternas criancinhas E em tudo lhe obedecessem Por isso, as DOZE “coitadas” Eram sempre vigiadas Para que não se perdessem.</p> <p>Para cuidar das princesas Só serviçais femininas, Dia e noite, noite e dia, Fiscalizando as meninas, Sem ver que os dias corriam Os olhos do Rei as viam Indefesas, pequeninas. (MONTEIRO, 2009, s/p, estrofes 01,05-06)</p>

Pelos fragmentos, constatamos a descrição de um pai super protetor que faz de tudo para ver suas filhas seguras. No conto dos Irmãos Grimm esse fato é apresentado de maneira mais superficial, sendo percebido pelas ações do Rei durante o conto, em não desistir de descobrir para onde suas filhas iam todas as noites. Em contrapartida, o cordelista dá destaque a personalidade do Rei sempre o descrevendo como “ciumento”, “velho encucado”, na primeira estrofe do fragmento o narrador nos deixa perceber que essa proteção excessiva não é vista como positiva, pois indica que nem tudo era “belo e doce” devido ao comportamento ciumento do pai das princesas.

Porém, embora deixe evidente o zelo em excesso por suas filhas, Monteiro ao mesmo tempo justifica a ação da personagem, a tentativa de mantê-las sempre vigiadas é devido ao Rei não perceber que suas filhas cresceram e o desejo de um pai que suas princesas “fossem eternas criancinhas e em tudo lhe obedecessem”.

A próxima figura que analisaremos das narrativas é o herói. Para os Irmãos Grimm o herói é um soldado, personagem transformado por Manoel Monteiro em um bruxo. Semelhante à sua mãe seria esperado que fosse retratado como personificação do mal, entretanto, o autor inverte esse papel e o transforma em uma figura do bem, como comprovam os fragmentos a seguir:

NO CLÁSSICO	NO CORDEL
<p>“Aconteceu então, de passar pelo país onde reinava este soberano um velho soldado que havia sido ferido em batalha e já não podia lutar...”</p> <p>“Mal sei onde estou indo ou o que deverei fazer”, disse o soldado, “mas acho que gostaria muito de descobrir onde as princesas dançam e então, com o tempo, poderia ser rei”...</p> <p>O rei perguntou, então, ao soldado qual delas ele escolheria para sua esposa. E ele respondeu, “Já não sou muito novo, por isso ficarei com a mais velha”.</p> <p>GRIMM, 2005, p.39-42)</p>	<p>Lá nos fundos da floresta Onde pouca gente ia Um bruxinha feiosa E um bruxo feio vivia Com um filho que, com certeza, Dos jovens da redondeza Era o mais feio que havia...</p> <p>Tinha um olho semi-aberto E o outro esbugalhado, Gago, zambeta, corcunda, O nariz muito achatado, A cabeça um troço enorme, Todo corpo desconforme Tal um quadro mal pintado.</p> <p>Andava trôpego e o hálito Não era muito cheiroso, Boca troncha, orelha grande, Cabelo crespo e seboso, Mas, aquela criatura, A despeito da feiúra Era honesto e generoso</p> <p>Era um desastre de feio E um docinho de bondade, Na floresta era querido Por sua docilidade, As moças gostavam dele Mas para casar com ele Não tinha a menos vontade.</p> <p>Era, meu Rei, mas, agora Vi que devo recusar, Voltarei para a floresta Onde encontrarei meu par Por que casar sem amor É como jardim sem flor E noite sem ter luar. (MONTEIRO, 2009, s/p, estrofes 19,21-23, 50)</p>

Os Irmãos Grimm apresentam um herói nos moldes tradicionais dos contos de fada, por ser soldado, passa uma ideia de valentia e, ainda mais por ter sido ferido em batalha demonstra toda uma experiência com superação de desafios. Por esse motivo, a superação das dificuldades será o ponto mais desenvolvido no conto, em que o velho soldado enfrenta todos os obstáculos que aparecem em meio à trama, chegando ao final dos três dias previstos, alcança o objetivo de salvar as princesas.

Esse traço heroico, não é seguido na elaboração do cordel, e a personagem correspondente ao soldado é um bruxo. O herói, no folheto, é apresentado com todos os atributos possíveis de descrever alguém aparentemente feio, chegando a ser apelativo a maneira que o autor usa de expressões que exagerem sua aparência feiosa. Em contrapartida, o próprio autor contrasta essas características acentuando suas virtudes quando afirma “a despeito da feiúra era honesto e generoso”, uma vez definida sua conduta, permanece sem alterações até o final da história.

Mais uma vez o cordelista procura quebrar a tradição de personificar o mal por pessoas feias, isso é também expresso quando tanto Rei quanto as princesas duvidam que o bruxo fosse capaz de desvendar o mistério. Nesse personagem ele marca bem o contraponto que escolheu causar entre seu herói e o herói do “clássico”.

A entrada desse personagem pobre em um reino poderoso é o que constitui a temática social do cordel. Mais do que estar em um lugar que, socialmente não é seu e o personagem tem total consciência desse fato, a narrativa destaca a insistência dele em confrontar toda uma classe de pessoas superior a sua para no fim, expor sua fragilidade em confiar apenas nos seus atributos físicos e financeiros.

Como último elemento de contraponto dos dois textos em análise, lançaremos o olhar sobre as diferenças existentes na tendência moralista das histórias, visto que, é notável que tanto os Irmãos Grimm quanto Monteiro consideram enquanto função para suas narrativas, instrumento de diversão mas também a educação.

A moral em Grimm não é explícita, porém, nos faz pensar sobre o perigo de se desobedecer às regras familiares, bem como mostra que, por mais que se oculte algo mais cedo ou mais tarde esse segredo vem à tona. Essa questão pode ser absorvida de diferentes

formas pelo leitor, esse tom moralizante conta com a participação do público na dedução dos ensinamentos presente nas entrelinhas do conto.

De acordo com Sosa (1978) os valores moralistas se faz presente em qualquer espécie de conhecimento que se tente transmitir as crianças. De maneira disciplinar, a moral aparece quase sempre no final, como se cada história se resumisse a um fim utilitário educativo. Essa moral refletida nesses contos é a “deu tempo”, segue uma lógica clara para a sociedade dessa época.

Por isso, observamos que o autor, no hipertexto, altera drasticamente a moral da narrativa. Os valores que Monteiro busca inculcar na sua obra são correspondentes às necessidades da sociedade em que está situado. Nesse caso, são diferentes das regras morais da obra se inspirou, sendo possível depreender vários ensinamentos no decorrer da narrativa, não somente na conclusão do texto.

Consideramos a versão em folheto portadora de várias mensagens questionadoras quanto o demasiado valor que as pessoas dão aos que possuem condição financeira elevada. Esse fato é retratado na narrativa quando a maioria dos personagens despreza o bruxo por ser pobre e feio. A regra é clara: as virtudes valem mais que a aparência.

Monteiro ensina também sobre o cuidado que os jovens devem ter nos tipos de entretenimento que escolhem, nem sempre as pessoas têm boas intenções quando oferecem bebidas nessas situações. Além disso, as drogas se tornam a destruição dos jovens em idade precoce. Por último, encontramos um ensinamento direto nas duas últimas estrofes:

Pra redimir-me do erro
Peça o cargo que quiser,
Escolha uma das PRINCESAS
Para ser tua mulher,
Irás ser meu Conselheiro,
Terás cartaz e dinheiro
“Né” isso que você quer?

Era, meu Rei, mas, agora
Vi que devo recusar,
Voltarei para a floresta
Onde encontrarei meu par
Por que casar sem amor
É como jardim sem flor
E noite sem ter luar.
(MONTEIRO, 2009, s/p, estrofes 49,50)

O poeta finaliza por reafirmar que os sentimentos são superiores a qualquer cargo que se deseje alcançar. O reconhecimento do personagem rei em ter “errado” por ter julgado o bruxo por sua aparência confirma os valores que Monteiro busca inserir em sua versão, diferentes dos da obra clássica. Por toda a narrativa o autor evidencia as boas intenções do bruxo em se casar, no final o personagem desiste, pois não concorda com um casamento por convenções materiais. A recusa do contrato de casamento é encerrada por uma metáfora que confirma esse ensinamento, casar sem amor “é como jardim sem flor/ e noite sem ter luar”.

Nessa parte, Monteiro mantém o diálogo entre o passado e o presente, a mudança no desfecho da história demonstra que sua versão acompanha o contexto de produção contemporâneo, em que os casamentos não mais acontecem devido a imposições como era predominante nos tempos da versão original. Na atualidade, diminuiu-se a exigência do matrimônio pela escolha dos pais, passando a ser critério de cada um com quem pretende manter união, além da desconstrução da crítica de alguém escolher simplesmente não casar-se. No caso do cordel, sua conclusão não significa o final, o personagem persiste seguir em busca da sua felicidade voltando para a floresta onde “encontrará seu par”.

De acordo com Coelho (2012) a inserção do “final feliz” para os protagonistas, propagados pelos Irmãos Grimm, é motivado pelos ideais do Romantismo vigente na época, e refletem como novos contextos sociais, culturais e históricos interferem nas produções literárias. Além disso, é uma característica que diferencia o conto de fadas do conto maravilhoso, sendo o primeiro baseado na “problemática espiritual/ética/existencial”, ligada à realização do indivíduo através do Amor. Por isso, as aventuras sempre tem por motivo unir o Cavaleiro, que irá vencer grandes obstáculos, à sua Amada.

Em algumas narrativas em cordel acontece de os jovens após superar várias dificuldades, viver felizes. No entanto, a fim de manter a coerência com as ações no decorrer da narrativa, o adaptador deve ter considerado o final do conto inadequado para o contexto atual e o modificou.

Desse modo, concluímos que essas modificações realizadas pelo poeta provocam significações na narrativa e, sua interpretação sobre os acontecimentos contribuem para que se valorize a cultura popular e que o leitor ou ouvinte se identifique com os acontecimentos. Além dos traços formais o poeta se preocupa bem como as estruturas que os compõem e que dão originalidade ao cordel.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudando-se as alterações introduzidas nas narrativas percebemos claramente que os dois grupos de textos – originais e adaptações – requerem habilidades bastante distintas para sua produção que contribuem para entendimento e apreciação dos leitores também de formas diferentes.

Essa pesquisa revelou que, talvez o autor Manoel Monteiro encarasse a literatura como forma de aproximar fantasia à realidade das pessoas por modernizar a história e, transformá-la a tal ponto de o leitor se identificar com o contexto da história nos dias atuais.

Assim, a versão *A dança das doze princesas: um cordel contando contos*, constitui-se uma adaptação do texto-matriz, mantendo-lhe o essencial, embora é perceptível, em sua construção, recursos de supressão de aspectos secundários e alguns acréscimos, considerados necessários pelo poeta

O autor procura eternizar a estrutura dos contos de fadas sem deixar de contemplar a linguagem e as características próprias do folheto de cordel, preocupando-se em aproximar à cultura popular da cultura clássica. Para tanto, seleciona palavras de modo a manter forte relação com a oralidade, pelo uso de expressões regionais e moderniza a linguagem.

O poeta soube aliar sua vivência da leitura de clássicos à modernidade sem deixar de preservar as tradições nordestinas. Como a troca do tipo de festa antigo, para o atual como “rave”, ou o tipo de bebida dos séculos antigos para a cultura da “cachaça”, dentre outros elementos. A sua versão em cordel nos convida a uma leitura cujo sabor se condensa com um olhar inédito sobre o mesmo texto, nos fornece a oportunidade de conhecermos uma versão atualizada da mesma história.

Nesse quesito linguagem, percebemos que na versão original os autores apenas recolhem da expressão popular direta, sem acrescentar traços expressivos aos personagens. Por outro lado, os versos do cordelista ecoam com mais subjetividade e poeticidade, numa preocupação de aproximar os leitores e/ou ouvintes dos clássicos da literatura de folhetos.

Esse acréscimo da subjetividade recai sobre a maior complexidade das figuras femininas presentes no folheto. As princesas representam os dilemas enfrentados pelos adolescentes na atualidade, como drogas e bebedeira, vão além da preocupação com pudores. Essa intervenção oferece a possibilidade de identificação do público moderno com os cenários

apresentados no ato da leitura. Pela construção dessas figuras, o poeta busca humanizar e aproximar essas personagens das mulheres comuns, sem idealizações, que apresentam o desejo reprimido pela sociedade de viver suas próprias experiências.

Consideramos importante a tentativa de Manoel Monteiro de mostrar que, em vez de carregar a pesada tarefa de sempre servir de modelo, criando um ambiente social menos rígido. As princesas são protagonistas de suas escolhas, representadas a partir das oscilações de sua personalidade, se apresentam dotadas de virtudes, mas também de egoísmo por valorizar aspectos da aparência, fruto do contexto da realeza em que estão inseridas.

Quanto à personagem bruxa o poeta busca desconstruir a ideia recorrente de que tudo que é feio deve ser ruim ou mal. Por isso, inverte esse aspecto comum dos contos de fadas por representar a bruxa como boa, exercendo até mesmo o papel de fada, mãe, e mediadora da felicidade de seu filho. O autor não somente substitui a velha da obra original pela bruxa, mas amplia a representação da bruxa, permanecendo aparentemente “feia”, porém de qualidades perceptíveis e relevantes para a conclusão da história.

Essa quebra da valorização dos aspectos físicos em detrimento das virtudes se concretiza também na representação que Monteiro faz do bruxo filho como criatura extremamente feia, mas de infinita bondade.

Estudando essas adaptações pode-se reconstituir a valorização da tradição popular e dos poetas do povo. Ao compararmos um texto a outro, observamos entre eles os diálogos possíveis, os diversos aspectos que os aproximam bem como as estruturas que os compõem e que dão originalidade ao cordel.

Essa originalidade se concretiza, pois, além da metrificar e rimar o texto, o poeta sua a interpreta e acrescenta elementos que se adequem ao tempo presente em que foi escrito. Por isso, Manoel Monteiro imprime sua marca por mudar a moral central do conto em que se inspirou. Os valores que Monteiro busca incutir na sua obra são correspondentes às necessidades da sociedade contemporânea. Nesse caso, são diferentes das regras morais da obra se inspirou, sendo possível depreender vários ensinamentos no decorrer da narrativa, não somente na conclusão do texto.

Além disso, Manoel Monteiro ofertou algo a mais à sua versão em cordel, nos trouxe novo frescor, soube unir conservação e invenção, sem deixar de manter o rigor dos aspectos formais, não apresentando nenhuma rima quebrada ou irregularidade métrica. Esses aspectos

garantem uma leitura agradável e um compasso musical além de nos alegrar e divertir com seus versos. Por isso, podemos dizer que o poeta tinha plena consciência de seu papel enquanto representante do povo, que estimula nossa imaginação, nos ensina sobre a vida pela beleza da palavra.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1999.
- _____. “Então se forma a história bonita” – Relações entre folhetos de cordel e Literatura Erudita. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul/dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v10n22/22701.pdf>>. Acesso em novembro 2016.
- ALVES, Aletéia Eleutério; ESPÍNDOLA, Ana Lúcia. Oralidade, fantasia e infância: há lugar para os contos de fadas na escola?. In: SOUZA, Renata Junqueira; FEBA, Berta Lúcia Tagliari. (Org.). *Leitura literária na escola: reflexões e propostas na perspectiva do letramento*. São Paulo: Mercado de letras, 2011, pp. 97-121.
- Barbie and the 12 Daring Princesses* (versão em português – Barbie em as 12 princesas Bailarinas). EUA: Universal Home Vídeo. 2006. 58 min. Colorido.
- BETELLA, Gabriela Kvacek ; CAÇÃO, Bárbara Laís Falcão Silva. *Cultura e relações de reciprocidade: a literatura de cordel em diferentes contextos*. *Leia Escola*, Campina Grande, v.16, n. 2, 2016, pp. 47-60.
- CAVINAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil*. Da história escrita ao relato oral. Trad. de Nelson Patriota. Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)
- 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.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: Símbolos, Mitos, Arquétipos*. São Paulo: Ática, 2012.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Folhetos de cordel: experiências de leitores/ouvintes (1930-1950). In: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Grça; VERSIANI, Zélia. (Orgs.). *Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, pp. 87-98.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et. Al. Extratus: capítulos 1-5,07,13,37,38,40,41,45-49,53-55,57,59,79,80. Belo horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2010.

GRIMM, Irmãos. *Contos de fadas*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense. 1983.

MARINHO, Ana Cristina; ALVES, José Hélder Pinheiro. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012.

MARCUSHI, Luis Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MESQUITA, Armindo Teixeira. *A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos*. Álabe n.6, Portugal, dezembro 2012, s/p. ISSN 2171-9624. Disponível em <revistaalabe.com/index/alabe/article/download/109/105> Acesso em: fevereiro 2017.

MONTEIRO, Manoel. *A dança das doze princesas: um cordel contando contos*. Campina Grande, 2009.

RIBEIRO, Johniere Alves. *Manoel Monteiro: visibilidade de uma poética*. 2009.101 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

GAUDÊNCIO, Bruno. Manoel Monteiro: poesia e vida de um sábio do cordel. In: *Manoel Monteiro: estrela nova no céu do “Norte”*. Correio das Artes n. 4/5 Campina Grande, junho – julho 2014.

ANEXOS

ANEXO A – As doze princesas bailarinas¹⁰

Era uma vez um rei que tinha doze lindas filhas. Elas dormiam em doze leitos de um mesmo quarto e, quando iam para a cama, as portas eram fechadas e trancadas. Mas todas as manhãs encontravam seus sapatos completamente gastos como se houvessem dançado a noite toda. Entretanto, ninguém conseguia descobrir como isso acontecia, ou onde elas haviam estado.

O rei fez, então, saber em todo reino que se alguém conseguisse descobrir o segredo e onde as princesas dançavam durante a noite, esta pessoa seria coroada rei depois de sua morte; mas quem tentasse e não obtivesse êxito, depois de três dias e três noites seria condenado à morte.

Logo apareceu o filho de um rei. Ele foi bem recebido e ao anoitecer foi levado ao aposento ao lado do quarto onde as princesas se deitavam em seus doze leitos. Ali ele deveria ficar sentado vigiando para descobrir onde elas iam dançar e, para que não pudesse acontecer nada sem ele ouvir, a porta de seu aposento era deixada aberta. Mas o filho do rei logo caiu no sono e, ao despertar, pela manhã descobriu que as princesas todas haviam estado dançando, pois as solas de seus sapatos estavam totalmente gastas. O mesmo aconteceu na segunda e terceira noites e o rei ordenou que ele fosse decapitado. Depois dele muitos outros vieram, mas todos tiveram a mesma sorte e perderam a vida da mesma maneira.

Aconteceu então, de passar pelo país onde reinava este soberano um velho soldado que havia sido ferido em batalha e já não podia lutar. Ao atravessar um bosque, ele encontrou uma velha que lhe perguntou aonde ele ia. “Mal sei para onde estou indo ou o que deveria fazer”, disse o soldado, “mas acho que gostaria muito de descobrir onde as princesas dançam e então, com o tempo, poderia ser rei.” “Bem”, disse a velha, “esta não é uma tarefa muito difícil: cuide apenas de não beber do vinho que uma das princesas vai lhe trazer à noite. E quando ela sair finja cair rapidamente no sono.”

Ela entregou-lhe então um manto e disse “Assim que vestir isto, ficará invisível e poderá seguir as princesas onde elas forem.” Ouvindo este bom conselho, o soldado resolveu tentar a sorte e, indo até o rei, disse-lhe que desejava empreender a tarefa.

¹⁰ O conto foi digitado da mesma forma que se encontra no livro *Contos de fadas*, tradução de Celso M. Paciornik, (2006).

Ele foi tão bem recebido quanto os outros, e o rei ordenou que lhe dessem lindas vestes reais. Quando anoiteceu, foi conduzido ao aposento externo. E justo quando ia se deitar, a princesa mais velha trouxe-lhe uma taça de vinho, mas o velho soldado derramou-o às escondidas tomando o cuidado de não beber uma gota sequer. Depois, ele deitou-se em seu leito e dentro em pouco começou a risonar bem alto como se tivesse caído rapidamente no sono. Quando as doze princesas ouviram isto, riram gostosamente, e a mais velha falou, “Este sujeito devia ter feito uma coisa mais sábia do que perder a vida dessa maneira!”. Então, elas se levantaram, abriram suas gavetas e baús, tiraram todas suas roupas finas, vestiram-se saltitantes diante do espelho como se estivessem ansiosas para começar a dançar. A mais jovem disse, porém, “não sei por que enquanto vocês estão felizes eu me sinto tão inquieta; estou certa de que algum infortúnio vai se abater sobre nós.” “Bobalhona”, disse a mais velha, “você está sempre com medo; já esqueceu quantos filhos de reis espionaram em vão? E quanto a este soldado, mesmo que não tivesse bebido o sonífero, ainda assim teria dormido profundamente”.

Quando todas se haviam aprontado, foram observar o soldado, mas este roncava e não mexia nem as mãos nem os pés, e assim elas se julgaram perfeitamente a salvo. A mais velha foi, então, até seu próprio leito e bateu palmas: o leito afundou no chão e abriu-se um alçapão. O soldado viu-as descer em fila pelo alçapão com a mais velha na frente, pensando que não tinha tempo a perder, levantou-se de um salto, vestiu o manto que a velha lhe dera e as seguiu. Mas no meio da escada, ele pisou no vestido da princesa mais nova que gritou para suas irmãs, “Tem alguma coisa errada; alguém agarrou meu vestido”. “Sua tolinha!”, disse a mais velha. “Não é nada; apenas um prego na parede.” Então todas continuaram descendo e no fim da escada encontraram-se no mais delicioso bosque cujas folhas eram todas prateadas, cintilando e faiscando maravilhosamente. O soldado quis tirar uma prova daquele lugar e quebrou um galhinho de árvore, produzindo um ruído muito forte. A filha mais nova repetiu, “Estou certa de que há alguma coisa errada; não ouviram um ruído? Isto nunca aconteceu antes.” A mais velha disse, porém, “São apenas nossos príncipes gritando de alegria com a nossa chegada”.

Elas chegaram, então, a um outro bosque onde todas as folhas eram de ouro; e depois, a um terceiro onde todas as folhas eram esplêndidos diamantes. E o soldado quebrou um galho de cada; e toda vez isto provocava um ruído que fazia a irmã mais nova estremecer de medo. Mas a mais velha continuava dizendo que eram apenas os príncipes gritando de alegria.

Assim foram elas até chegarem a um grande lago; e à beira do lago havia doze barquinhos com doze lindos príncipes que pareciam estar esperando ali pelas princesas.

Cada princesa foi para um barco e o soldado entrou no mesmo que a mais nova. Enquanto iam remando pelo lago, o príncipe que estava no barco com a princesa mais nova e o soldado disse, “Não sei por que, mas apesar de estar remando com todas as minhas forças, não vamos tão depressa como sempre, e estou muito cansado: o barco parece muito pesado hoje”. “É apenas o calor do tempo”, disse a princesa, “Eu também estou muito acalorada.”

De outro lado do lago havia um lindo castelo iluminado onde surgia uma música alegre de trompas e clarins. E ali, todos desembarcaram e foram para o castelo. Cada príncipe dançou com sua princesa; e o soldado que estava invisível o tempo todo, dançou com elas também. Quando alguma princesa recebia uma taça de vinho, ele o bebia todo, de modo que, quando uma princesa levava a taça aos lábios, ela estava vazia. Também isto deixou a princesa mais nova terrivelmente assustada, mas a mais velha silenciou-a. Elas dançaram até três horas da manhã e seus sapatos estavam inteiramente gastos, por isso foram obrigadas a partir. Os príncipes remaram atravessando-as para o outro lado do lago (mas desta vez o soldado acomodou-se no barco com a princesa mais velha) e na margem oposta eles se despediram. As princesas prometeram voltar na noite seguinte.

Quando chegaram à escada, o soldado correu na frente das princesas e deitou-se em seu quarto. Enquanto as doze irmãs subiam lentamente, por estarem muito cansadas, ouviram-no roncar em seu leito e pensaram, “Agora tudo está seguro”. Então elas se trocaram, guardaram as roupas finas, tiraram os sapatos e foram dormir. Na manhã seguinte, o soldado não disse nada sobre o que havia acontecido, mas decidiu ver mais daquela estranha aventura, e foi novamente na segunda e terceira noites. Tudo aconteceu exatamente da mesma maneira. Todas as vezes, as princesas dançavam até os seus sapatos ficarem em pedaços e depois voltavam para casa. Na terceira noite, porém, o soldado trouxe consigo uma das taças douradas como prova de onde havia estado.

Quando chegou o momento de declarar o segredo, foi levado diante do rei com os três galhos e a taça dourada, e as doze princesas ficaram atrás da porta para escutar o que ele iria dizer. E quando o rei lhe perguntou, “Onde minhas filhas dançam a noite?”, ele respondeu, “com doze príncipes num castelo subterrâneo”. E contou ao rei tudo que havia acontecido mostrando-lhe os três galhos e a taça de ouro que trouxera. O rei mandou chamar as princesas e perguntou-lhes se o que o soldado contara era verdade. Quando elas perceberam que haviam

sido descobertas e que não valia a pena negar, confessaram tudo. O rei perguntou, então, ao soldado qual delas ele escolheria por esposa. E ele respondeu, “Já não sou muito novo, por isso ficarei com a mais velha”. E eles se casaram naquele mesmo dia, e o soldado foi escolhido para herdeiro do rei.

ANEXO B – A dança das 12 princesas: um cordel contando contos¹¹

01 Num palácio de Cristal
 Onde faz a curva o vento
 Para soprar noite e dia
 Sobre o castelo opulento,
 Tudo era bom, belo e doce,
 Se, por acaso, não fosse,
 O Rei um pai cimento.

02 O Rei tinha DOZE FILHAS
 Doze princesinhas belas
 Doze bocas de carmim,
 Doze auroras, doze telas,
 Doze estrelas luzidias,
 Mas, o Rei e seus vigias
 Não tiravam dos olhos delas.

03 Pela beleza da DOZE
 Eram doze joias raras,
 Doze cabelereiras loiras,
 Doze faces muito claras,
 Mas, tantos os protegiam,
 Que poucos jovens podiam
 Admirar suas caras.

04 Moça gosta de paquera,
 De balada e de festejo,
 Nenhum pai ranzinza pode
 Afogar esse desejo,
 De uma só é impossível,
 E, manter DOZE no nível,
 Procuo jeito e não vejo.

05 Mas, o Rei queria que
 As DOZE nunca crescessem,
 Fossem eternas criancinhas
 E em tudo lhe obedecessem
 Por isso, as DOZE “coitadas”
 Eram sempre vigiadas
 Para que não se perdessem.

06 Para cuidar das princesas
 Só serviçais femininas,
 Dia e noite, noite e dia,
 Fiscalizando as meninas,
 Sem ver que os dias corriam

¹¹ O folheto foi digitado da mesma forma que se encontra no cordel A dança das doze princesas: um cordel contando contos, (2009).

Os olhos do Rei as viam
Indefesas, pequeninas.

07 Por isso todas as noites
Elas dormiam trancadas
Num quarto com doze camas,
Por fora, bem vigiadas,
Mesmo assim, nas horas tardas,
Burlavam todos os guardas
E iam para as baladas.

08 Por mais que o Rei exigisse
Que a guarda olhasse direito
Toda noite as **doze** jovens
Fugiam do mesmo jeito,
Iam danças, escondidas,
A prova dessas saídas
Era o solado desfeito...

09 Todas as manhãs a sola
Dos sapatos das donzelas
Apresentava-se gasta
Provando que todas elas
Passaram a noite dançando
Saindo e depois voltando
Sem despertar sentinelas.

10 Era um mistério e o Rei
Ciumento e desolado
Baixou um Édito Real
Com um prêmio assegurado
Ao jovem que desvendasse
O tal segredo e, mostrasse,
Como ele era consumado.

11 Quem desvendasse o segredo
Da saída das donzelas,
Para onde é que elas iam
E quem dançava com elas,
Esse iria se fazer
Por que podia escolher
E desposar uma delas.

12 Além de ganhar a moça
Ficaria por herdeiro
Do reinado e da coroa,
Haja vassalo e dinheiro!
Mas, quem se candidatasse,
E, após três dias falhasse,
O castigo era certo.

13 Tinha de ficar a porta
Do quarto em que elas dormiam
Sem descuidar-se pra ver
Como é que elas conseguiam
Sair e depois voltar,
E, também averiguar
Pra onde danado iam.

14 Quase todo dia vinha
Moço de longe e de perto
Mas o que ganhava era
A forca, por dá certo,
Perdia a vida e o trono
Por que um pesado sono
Não o deixava desperto.

15 Até o filho de um rei
Destemido espadachim
Candidatou-se a vigia,
Comeu da banda ruim
Por que as “DOZE DANADAS”
Pelas solas desgastadas
Se esbaldaram no festim.

16 Por influente que fosse
Passado o primeiro dia
E transcorrido o segundo
Chegado ao fim do terceiro
Sem encontrar solução
A forca entrava em ação
As vistas do povo inteiro.

17 O pai das DOZE DONZELAS
Já estava desesperado
Porque ninguém descobria
O lugar determinado
Pra onde a noite elas iam,
Como e por onde saiam
Daquele quarto fechado.

18 Deixe-se o “velho encucado”
Com suas filhas saindo
Por uma porta fechada
E o mistério persistindo;
Olhem pra densa floresta
Pois das profundezas desta
A solução vem surgindo.

19 Lá nos fundos da floresta

Onde pouca gente ia
Um bruxinha feiosa E
um bruxo feio vivia
Com um filho que, com certeza,
Dos jovens da redondeza
Era o mais feio que havia.

20 Quando o bruxinho nasceu
Chamou bastante atenção
Pois sendo filhos de bruxos
Seria feio, pois não?
Mas o danadinho veio
Para um concurso de feio
Ganhar 10, com distinção.

21 Tinha um olho semi-aberto
E o outro esbugalhado,
Gago, zambeta, corcunda,
O nariz muito achatado,
A cabeça um troço enorme,
Todo corpo desconforme
Tal um quadro mal pintado.

22 Andava trôpego e o hálito
Não era muito cheiroso,
Boca troncha, orelha grande,
Cabelo crespo e seboso,
Mas, aquela criatura,
A despeito da feiúra
Era honesto e generoso.

23 Era um desastre de feio
E um docinho de bondade,
Na floresta era querido
Por sua docilidade,
As moças gostavam dele
Mas para casar com ele
Não tinha a menos vontade.

24 Ao completar vinte e dois
Anos, resolveu casar,
Mas, na floresta não tinha
Quem quisesse o desposar,
Então o bruxinho feio
Para sair do aperreio
Pedi a mãe pra o salvar.

25 A mãe, bruxa veterana,
Era mestra no feitiço,
Pedi ao filho: Se acalme,

Posso dar um jeito nisso,
Vá ao castelo do Rei
E agindo como direi
Trará “peixe” no caniço.

26 O Rei tem DOZE PRINCESAS
Que estão saindo escondido
E ele quer descobrir como
Isso tem acontecido,
Quem descobrir se arruma,
Pois, pode casar com uma,
Mas fracassou? “Tá” perdido.

27 Faça assim: Pegue essa capa,
Vista quando chegar lá,
Eis que ao vesti-la, invisível,
A todos parecerá,
Tome as demais precauções
Seguindo a risca as lições
Que a mamãe bruxa dará.

28 Elas vão te oferecer
De vinho mais de uma taça,
Faz que bebe, mas, não beba,
Tem sonífero na “cachaça”,
Finge-te de embriagado,
Veste a capa, e, fica ao lado
Pra descobrir a trapaça.

29 O jovem feio seguiu
Os conselhos que a mãe deu
Saiu capengando e foi
Ao castelo e se inscreveu,
Puseram seu nome, mas,
Dizendo, pobre rapaz!
Esse daí já morreu...

30 Aqui já foi para a forca
Jovem forte e corajoso
Quanto mais esse palerma
Baixo, feio e catigoso.
Por mero divertimento
Deram-lhe o regulamento
Que ele assinou respeitoso.

31 Passaram-lhe as instruções
E nem pensaram mais nele,
O Rei também nem ligou,
Um pretendente daquele!
Por que matutou consigo

Não ter o menos perigo
De uma vir casar com ele.

32 Foi aí que se enganaram
Porque o jovem bruxinho
Dispunha da Capa Mágica
E não estava sozinho,
Tinha a mãe para ajudá-lo,
Protegê-lo, orientá-lo,
Indicar-lhe o bom caminho.

33 Por isso o bruxinho feio
Nem deu bola à mangação,
Foi cuidar do seu serviço
Que era prestar atenção
As –princesas fugidias –
Para, no máximo, em três dias
Ter concluída a missão.

34 Assim que as meninas viram
O moço desengonçado, Postado
a porta do quarto Disseram
assim: Tá ferrado!
É esse cara de sono
Que pretende ser o dono
De uma de nós? Coitado!

35 O grupo deu boa noite
Ao moço e se recolheu,
Depois, trouxe um copo
De vinho e lhe ofereceu,
Dizendo, beba, querido,
Ele já estava instruído
Fez que bebeu, não bebeu.

36 Depois outra trouxe mais
Vinho tinto e tira-gosto
Pedindo, beba meu bem,
Para ficar mais disposto,
E, quero te confessar
Que não deixei de notar
A beleza de teu rosto.

37 O moço que já sabia
Não ser padrão de beleza
Ficou bastante ofendido
Com a esnobação da princesa,
Murmurou, pois, é agora!
Entornou o vinho fora
E fez-se todo moleza...

38 Caindo em “sono profundo”

A que trouxe o vinho olhando
 Ele a dormir, disse as outras,
 O besta já está roncando,
 Vamos ao baile dançar
 E, antes dele acordar
 Já estaremos voltando.

39 Puseram roupa de festa

E, de manso, se afastaram,
 O moço, agora invisível,
 As seguiu, e, nem notaram;
 Graças ao poder da capa
 Vencia a primeira etapa
 Entrando onde elas entraram.

40 Era um Castelo vizinho,
 Este, de um Rei muito mal,
 Pai de DOZE FILHOS HOMENS,
 Para quem era normal
 Toda noite promover
 Uma “rave” pra fazer
 Uma bagunça infernal.

41 Era boato corrente
 Que até droga campeava,
 O moço, olheiro invisível,
 Sob a capa comprovava
 Que as princesinhas corriam
 Grande risco, pois, não viam
 O perigo que rondava.

42 Nessas festas quase sempre
 Têm droga e depravação
 Quem quer ter sucesso e paz
 Evita essa podridão,
 As meninas não sabiam
 Inocentemente iam
 Em busca de diversão.

43 Durante o correr da noite
 O bruxinho de vigia
 Evitou que elas bebessem
 Ou cheirassem porcaria,
 Quando o dia ia raiando
 AS DOZE foram voltando
 A paterna moradia.

44 O moço correu na frente

Lá no castelo deitou-se,
 Antes, desfez-se da capa,
 E, em gente transformou-se,
 Quando as meninas chegaram
 Como a dormir o acharam, Aí
 o grupo enganou-se.

45 Quando o sol abriu os olhos
 E a lua se despediu
 Mandaram chamar o moço
 Para contar o que viu
 Perante grande auditório
 Ele fez o relatório
 De tudo quanto assistiu.

46 Disse: Meu Rei, Vossas filhas
 Estão correndo perigo
 Junto aos filhos depravados
 Do Rei ao lado, e, vos digo,
 As provas que tenho atestam
 Que os filhos dele não prestam
 E ele não é vosso amigo.

47 Amigo que não respeita
 A honra da filha alheia
 Não é amigo é um traste,
 Fazendo essa coisa feia
 No meu conceito decresce
 E, para mim o que merece
 É a forca ou a cadeia.

48 O auditório aplaudiu
 Por longo tempo e o Rei
 Abraçou o moço e disse:
 - Pelo que agora escutei
 Julguei-te pela aparência,
 És homem de competência
 Confesso que me enganei.

49 Para redimir-me do erro
 Peça o cargo que quiser,
 Escolha uma das PRINCESAS
 Para ser tua mulher,
 Irás ser meu Conselheiro,
 Terás cartaz e dinheiro
 “Né” isso que você quer?

50 Era, meu Rei, mas, agora
 Vi que devo recusar,
 Voltarei para a floresta

Onde encontrarei meu par
Por que casar sem amor
É como jardim sem flor
E noite sem ter luar.

