



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANA MÁRCIA SOARES

**ATUALIZAÇÕES SEMIÓTICAS EM *LUZIA- HOMEM*: UM DIÁLOGO ENTRE O
ROMANCE E CORDÉIS DE ARIEVALDO VIANA E STÉLIO TORQUATO LIMA**

FORTALEZA

2023

ANA MÁRCIA SOARES

ATUALIZAÇÕES SEMIÓTICAS EM *LUZIA- HOMEM*: UM DIÁLOGO ENTRE O
ROMANCE E CORDÉIS DE ARIEVALDO VIANA E STÉLIO TORQUATO LIMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal
do Ceará, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Literatura Comparada.
Área de concentração: Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Leite de Oliveira
Júnior.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S652a Soares, Ana Márcia.
Atualizações semióticas em Luzia Homem: um diálogo entre o romance e cordéis de Arievaldo Viana e Stélio Torquato Lima / Ana Márcia Soares. – 2023.
138 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior.

1. Literatura de cordel. 2. Luzia-Homem. 3. Semiótica. I. Título.

CDD 400

ANA MÁRCIA SOARES

ATUALIZAÇÕES SEMIÓTICAS EM *LUZIA- HOMEM*: UM DIÁLOGO ENTRE O
ROMANCE E CORDÉIS DE ARIEVALDO VIANA E STÉLIO TORQUATO LIMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal
do Ceará, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Literatura Comparada.
Área de concentração: Letras.

Aprovada em: 24 / 02 / 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: José Leite de Oliveira Júnior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr.: Stélio Torquato Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Vicente de Paula da Silva Martins
Universidade Vale do Acaraú (UVA)

A Deus, fonte suprema de tudo.
A minha família espiritual.
Aos meus protetores e guardiões.
Ao meu pai Francisco (*in memoriam*).
Ao meu irmão Luiz (*in memoriam*).
A minha amada Mãe (*in memoriam*).
Ao poeta Arievaldo Viana (*in memoriam*).
À Clarinha, a principal motivação.
À Mara, Dite, Beth, Margot e Adam,
companheiros nos ensinamentos diários.
Aos meus amigos encarnados.
Às dificuldades e desafios existentes.
Às trilhas do conhecimento percorridas.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, o PPGLetras/UFC, pelo grande acolhimento recebido.

Ao Prof. Dr. José Leite Júnior, pela excelente parceria e orientação, uma imensidão em calma e paciência para comigo.

Ao Professor Stélio Torquato Lima, pela inspiração na existência do cordel, ademais à atenção, parceria e colaboração em todos os momentos de pesquisa.

Ao Professor Vicente de Paula da Silva Martins, pela imensa generosidade e comentários enriquecedores.

Aos professores integrantes do PPGLetras/UFC, em todos os semestres de estudo, pelas valiosas orientações e palavras de ânimo, em dois anos totalmente desafiadores.

Aos meus amigos, pelo tempo dedicado a mim, pelo companheirismo e parceria.

Ao universo poético: poesias, cordéis, cordelistas e escritores, que são fonte constante para deleite e inspiração.

À Professora Maria Ednilza Oliveira Moreira, UFC, que sempre me incentivou para os estudos acadêmicos.

À EMTI Edgar Linhares Lima e aos seus alunos, dos sextos anos referentes aos anos de 2017, 2018 e 2019, pela parceria e grande incentivo criador!

Aos pesquisadores consultados ao longo da pesquisa, pelas valiosas colaborações acerca de meu objeto de estudo.

À Prefeitura de Pacatuba-CE, pelo afastamento concedido, e aos meus eternos alunos, que sempre me incentivaram.

Aos colegas, companheiros e alunos das escolas municipais de Fortaleza, Maria Helenilce Cavalcante Martins e Francisca Oriá Serpa, pela compreensão nos momentos necessários ao mestrado!

Aos meus alunos que, atualmente, continuam compartilhando suas vidas comigo.

Seca de setenta e sete
Estranho e terrível mal
O século é dezenove
O cenário é Sobral
Sob os raios causticantes
Vemos uma retirante
Lá no Morro do Curral.
(VIANA, 2010-b, p.5, e. 1)

RESUMO

O presente trabalho realiza um estudo comparativo semiótico entre o romance *Luzia-Homem* (OLÍMPIO, 2002) e duas adaptações em cordéis, de dois escritores cearenses, Arievido Viana (2010-b) e Stélio Torquato Lima (2020). Dentre as principais questões que suscitam o referido trabalho, detalhamos os processos de adaptação, pela perspectiva da semiótica discursiva, em que é considerado o recurso textual da elasticidade discursiva, além da análise relacionada aos elementos invariantes do plano do conteúdo, diante das variantes do plano de expressão, já que o romance é mais extenso e formal, no que compete ao registro linguístico, do que as versões produzidas nas convenções da dita poética popular. Para tanto, a investigação baseia-se na Semiótica fundada por Algirdas Julien Greimas e aplica suas categorias de análise, sobretudo, aquelas relacionadas ao percurso gerativo do sentido, ao conceito de elasticidade do discurso e aos aspectos principais da enunciação. Para essa análise semiótica, utilizaremos os conceitos de Greimas e Courtés (1979), Barros (2005) e Fiorin (1996; 2016; 2017). Para a compreensão acerca da presença, manutenção e importância dos mitos da inocência perseguida e da maldade castigada no romance *Luzia-Homem* e suas duas adaptações, utilizaremos o embasamento de Tavares Júnior (1980) e os recursos do percurso gerativo de sentido (PGS), em uma alusão às etapas de manipulação, competência, performance e sanção, junto aos postulados da sequência mitológica. A análise comprova que, mesmo em versões mais condensadas, o plano de conteúdo mantém-se com propriedade por meio de inúmeros recursos semióticos, fato esse que comprova a manutenção do enredo original. A pesquisa trata de identificar variados exemplos das isotopias que reiteram os principais aspectos que caracterizam o romance de partida nas versões em cordel.

Palavras- chave: Literatura de cordel; Luzia-Homem; semiótica.

RESUMEN

El presente trabajo realiza un estudio comparativo semiótico entre la novela *Luzia-Homem* (OLÍMPIO, 2002) y dos adaptaciones en literatura de cordel, escrita por dos escritores cearenses, Arievado Viana (2010-b) y Stélio Torquato Lima (2020). Dentre las principales cuestiones que despiertan el interés en el presente trabajo, se destacan las relacionadas al proceso de adaptación, por la perspectiva de la semiótica discursiva, en que se considera la existencia del recurso semiótico en la elasticidad discursiva, además del análisis relacionado a los elementos invariantes del plan de contenido frente a las variantes del plan de la expresión, pues el género romance es más extenso y formal, en lo que se refiere a la manifestación lingüística, de las versiones producidas en las convenciones de la poética popular. Por lo tanto, el análisis está basado por medio de la Semiótica, de Algirdas Julien Greimas, que hace la aplicación de las categorías del análisis, principalmente aquellas que se relacionan al camino gerativo del sentido y que se justifican por el concepto de la elasticidad del discurso y los aspectos principales de la enunciación. Para el análisis semiótico, utilizaremos los conceptos de Greimas e Courtés (1979), Barros (2005) y Fiorin (1996; 2016; 2017). Para la comprensión acerca de la presencia, manutención e importancia de los mitos de la inocencia perseguida y del demonio castigado en la novela *Luzia-Homem* y sus dos adaptaciones, usaremos las consideraciones de Tavares Júnior (1980) y los recursos de la ruta gerativa del sentido (PGS), en una referencia a los estagios de manipulación, competencia, actuación y sanción, agregados a los postulados de la secuencia mitológica. El análisis comprueba que mismo en las versiones reducidas, el plan de contenido se mantiene con gran intensidad por medio de variados recursos semióticos, lo que mantiene la primera historia. La encuesta también identifica variados ejemplos de las isotopías, que reiteran los principales aspectos que caracterizan la novela de partida en las versiones en cordel.

Palabras- clave: Literatura de cordel; Luzia-Homem; semiótica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro semiótico para explicar o jogo de oposições.....	66
Figura 2 – Capa do Cordel de Arievaldo Viana.....	95
Figura 3 – Contracapa do Cordel de Arievaldo Viana.....	96
Figura 4 – Capa do Cordel de Stélio Torquato Lima.....	97
Figura 5 – Imagem da mulher vaqueira presente no Cordel de Stélio Torquato Lima.....	98
Figura 6 – Imagem do filme “Luzia-Homem” no Cordel de Stélio Torquato Lima	99
Figura 7 – Imagem de adaptação plástica de <i>Luzia-Homem</i>	127
Figura 8 – Imagem de adaptação plástica de <i>Luzia-Homem</i>	128
Figura 9 – Imagem de trecho de adaptação em HQ de <i>Luzia- Homem</i>	129

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadrado semiótico sobre os termos opostos.....	42
Quadro 2 – Etapas presentes no percurso narrativo canônico.....	43
Quadro 3 – Categorização temática de contos.....	48
Quadro 4 – Exemplos de classificações semióticas nas diferentes versões de <i>Luzia-Homem</i> ..	49

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: O MOTIVO GERADOR E AS VONTADES DE ESCREVER.....	11
2	LITERATURAS DITAS ERUDITA E POPULAR.....	15
2.1	Entrelaçamentos discursivos.....	21
2.2	A maleabilidade romanesca pelo viés dos gêneros discursivos.....	26
2.3	Poesia e Cordel.....	30
2.4	Breves considerações semióticas.....	38
2.5	Cordel e classificação semiótica.....	46
3	PERCURSO DOS MITOS EM <i>LUZIA-HOMEM</i> E ADAPTAÇÕES EM CORDEL.....	52
3.1	O mito da inocência perseguida.....	57
3.2	O mito da maldade castigada.....	73
3.3	Reiteraões semânticas.....	81
4	ROMANCE <i>LUZIA-HOMEM</i> E DOIS CORDÉIS ADAPTADOS.....	83
4.1	Primeiro confronto: criador e criatura.....	90
4.2	Segundo confronto: versões em cordéis.....	95
4.3	Terceiro confronto: romance e cordéis	102
5	POSSIBILIDADES INTERSEMIÓTICAS EM <i>LUZIA-HOMEM</i>.....	125
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
	REFERÊNCIAS.....	138

1 INTRODUÇÃO: O MOTIVO GERADOR E AS VONTADES DE ESCREVER

Este trabalho teve como principal motivação, em todas as suas fases de composição, a literatura de cordel, que transcende qualquer definição e explicações posteriores, como referência o IPHAN: “A relevância dos significados e valores da literatura de cordel, efetivos e atuais, e sua capacidade de desenvolver formas de transmissão de saber que envolvem múltiplas dimensões para além do ensino formal em muito contribuíram para a formação da sociedade brasileira e a construção da identidade nacional.” (IPHAN, p. 2, 2018).

Nesse mesmo ano, de 2018, o cordel é finalmente reconhecido como bem cultural imaterial brasileiro.¹ Este gênero, cabe destacar, é atualmente considerado uma das expressões artísticas mais ricas e diversificadas enquanto manifestação pertencente à cultura popular brasileira. Sua importância se deve a inúmeros fatores, entre os quais, se incluem os aspectos relacionados a sua composição paradigmática, à rica e multiforme variedade de assuntos abordados e à linguagem de fácil compreensão, entre outros fatores.

A importância do cordel, assim, constitui motivo suficiente para justificar nossa opção em transformá-lo em objeto de estudo deste trabalho. No entanto, o marco inicial que nos trouxe até esta pesquisa acadêmica partiu do chão da escola, oriundo de uma realidade problemática, a qual abrange o trabalho em sala de aula com diversificados textos literários, em uma tentativa de desmistificar o preconceito existente em relação à literatura popular.

Podemos afirmar categoricamente que, entre os mais diversos gêneros literários e suas conseqüentes possibilidades leitoras existentes, a literatura de cordel foi a escolha mais assertiva, devido, sobretudo, à singularidade que representa em sua expressão e manifestação cultural. Ademais, sua recorrência no trabalho didático em sala de aula constituiu-se como uma sugestão à fruição leitora do aluno.

Posteriormente ao efetivo desenvolvimento de competências e habilidades, que estão em consonância com as orientações para o ensino de Língua Portuguesa, como orienta as diretrizes presentes na Base Nacional Comum Curricular, a BNCC (2019): “Trata-se, assim, de ampliar e diversificar as práticas relativas à leitura, à compreensão, à fruição e ao compartilhamento das manifestações artístico-literárias, representativas da diversidade cultural, linguística e semiótica. (...)” (BRASIL, 2019, p. 156).

¹ O título refere-se ao cordel em Processo nº. 01450.008598/2010-20, referente à criação de Registro da Literatura de Cordel como Patrimônio Cultural do Brasil a ser inscrita no Livro das Formas de Expressão. Ver documentos oficiais no site [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer%20T%C3%A9cnico%20DPI\(4\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer%20T%C3%A9cnico%20DPI(4).pdf). Acesso em 01 de março de 2023.

Nessa perspectiva, junto a uma visível diversidade textual e uma demanda conscientizadora, a inserção de nossa pesquisa neste campo de estudos originou-se a partir do trabalho didático com a literatura na educação básica, de forma efetiva nas aulas de Língua Portuguesa e de Literatura. Além disso, agregamos a possibilidade de o cordel unir-se a outros gêneros, tais como o romance e o conto.

Porém, é preciso mensurar que, traçar um percurso histórico sobre as considerações iniciais acerca do cordel, constituiu uma tarefa bastante desafiadora, principalmente no âmbito acadêmico, levando-se em conta que, como acentua Lima (2013), “por muito tempo, predominou no meio acadêmico um certo desinteresse pela produção popular, que era vista como algo destituído de valor estético e de profundidade intelectual.” (LIMA, 2013, p. 2).

Dessa forma, conforme os atuais desafios impostos pela inserção do cordel no meio escolar, que são ainda existentes em nossa contemporaneidade, e dadas as potencialidades que esse gênero poético franqueia para nossa prática pedagógica, escolhemos para o estudo desse importante produto da cultura popular, a área de literatura comparada, literaturas, linguagens e outras poéticas, tendo em vista que ela agrega variadas possibilidades investigativas e múltiplas interpretações textuais.

A partir daí, traçamos como horizonte de trabalho um estudo comparativo entre o romance *Luzia-Homem* (2002), de Domingos Olímpio², representativo da cultura regionalista cearense, publicado em 1903, e duas adaptações literárias da referida obra em cordel, as quais, como mostraremos neste trabalho, consistem em atualizações do citado romance. Essas adaptações se intitulam *Romance de Luzia-Homem baseado na obra de Domingos Olympio*, de Arievaldo Viana (2010-b), e *Luzia-Homem adaptado em cordel, da obra de Domingos Olímpio*, de Stélio Torquato Lima (2020).

Deste modo, o estudo comparativo consiste em uma análise de breves atualizações do romance pelos pressupostos da semiótica discursiva, especificamente a semiótica clássica, fundada por Algirdas Julien Greimas³. Em relação à análise comparativa, identificaremos os pontos de similaridade semântica que se reiteram nas duas versões do romance, tendo como perspectiva a elasticidade do discurso, cuja produção, conforme definem Greimas e Courtés (1979), se acha “caracterizada por dois tipos de atividades aparentemente contraditórias: expansão e condensação” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 138).

² Apesar de alguns escritos trazerem o nome de Domingos Olympio com “y”, grafia do século XIX, neste texto, optamos por Domingos Olímpio.

³ Pesquisador estruturalista, fundador da teoria semiótica a partir da publicação do *Livro dos sentidos* (1970).

Devido às particularidades textuais das obras em estudo, observaremos as reiterações semânticas que ocorrem nas versões em cordel, já que a análise se trata de uma condensação discursiva, visto que o cordel é mais sintético que o romance. Ademais, serão analisados os aspectos relacionados aos temas e figuras e que se relacionam ao plano do conteúdo e que se mantêm nos textos de chegada.

Nesse percurso, também esperamos descrever as particularidades textuais relacionadas à manutenção da ideia original. Para tanto, além do texto já citado de Greimas e Courtés (1979), consideramos outros teóricos como fundamentais ao estudo semiótico e à construção das referidas considerações principais de nossa análise semiótica, sobretudo, pelos trabalhos de Albuquerque (2011), Athayde (2014), Barros (2005), Fiorin (1996; 2002; 2016; 2017), Tavares Júnior (1980) e Oliveira Júnior (1994; 2015).

Em uma tentativa de melhor embasar, explicar e referenciar os aspectos acima enunciados, no segundo capítulo “Literaturas ditas erudita e popular”, abordaremos as diferenças existentes entre as referidas expressões. Para tanto, efetuamos uma análise de concepções históricas e culturais acerca da literatura erudita e popular, especificamente o cordel, confrontando conceitos e concepções, de forma a discorrer sobre as singularidades dessa manifestação da literatura popular.

Em sequência, no subcapítulo “Entrelaçamentos discursivos”, apresentaremos um breve confronto sócio discursivo acerca da inter-relação existente entre o gênero romance e a literatura de cordel. Para isso, recorreremos às concepções de Bakhtin, com destaque para o dialogismo, considerando que “Os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo suas condições específicas e suas finalidades. Conteúdo temático, estilo e organização composicional constroem o todo que constitui o enunciado, que é marcado pela especificidade de uma esfera de ação” (FIORIN, 2016, p. 69).

Ademais, em “Poesia e Cordel”, traçaremos um panorama histórico- explicativo acerca dos gêneros poesia e literatura de cordel, em uma tentativa de referenciar os pressupostos iniciais dessa vertente literária no Brasil. Destacamos, sobretudo, os aspectos relacionados ao plano da expressão e sua conseqüente manutenção, tendo como base trabalhos de Viana (2010-a); Luyten (1984); Lima (2021); Oliveira (2005), Oliveira (2015); Marco Haurélio (2013); Marinho e Pinheiro (2012).

No subcapítulo “Classificações semióticas”, discorreremos sobre a inovadora classificação semiótica apresentada na tese de doutorado de Albuquerque (2011). A pesquisadora, visando uma melhor forma de reorganizar os textos em cordel, elabora e reclassifica vinte e sete classes temáticas por meio da leitura e análise de um *corpus* composto

exclusivamente por folhetos de cordéis, os quais agrupa a partir de isotopias temático-figurativas presentes nos folhetos. Neste processo, aplicamos essas classificações aos cordéis que analisaremos no presente trabalho.

O terceiro capítulo “Percursos dos mitos em *Luzia-Homem* e adaptações em cordel” é dedicado a uma abordagem semiótico comparativa de nosso *corpus*, que será relacionado a uma pesquisa desenvolvida pelo pesquisador Tavares, precursor na análise de cordéis pelas considerações da semiótica discursiva de Greimas. Através do livro *O mito na literatura de cordel* (TAVARES JÚNIOR, 1980), serão analisados os temas e figuras, que são representativos das alegorias do bem e do mal, em um constante elo comparativo entre o romance e os cordéis adaptados.

Neste contexto, verificaremos quais os elementos constitutivos e agregadores das associações definidas por Tavares (1980), que se apresentam no mito da inocência perseguida e da maldade castigada, reiterando-se em nosso *corpus*. A propósito, cabe destacar que, embora o estudioso tenha aplicado sua teoria, à época, em literatura de cordel, veremos, no decorrer desse estudo, que a ideia que permeia os mitos é visivelmente atual e aplicável também às narrativas, tais como o romance *Luzia-Homem* e suas adaptações em cordel, aqui desenvolvidos.

Em continuidade, no quarto capítulo realizaremos uma análise detalhada acerca das semelhanças e diferenças existentes entre a obra de partida e suas duas versões, ademais, também especificaremos como se apresentam os elementos enunciativos, que correspondem à manifestações de pessoa, tempo e espaço no romance e suas adaptações em cordel, embasados pelas considerações de FIORIN (1996) e isotopias temático-figurativas.

Para encerrar nossos estudos, no quinto capítulo “Possibilidades intersemióticas em *Luzia-Homem*”, traremos à baila outras manifestações existentes acerca do romance *Luzia-Homem*, que também buscaram inspiração na obra olimpiana, tais como dicionário linguístico, adaptação filmica, música, cordel, pinturas e história em quadrinhos. Ressaltamos, no entanto, que todas essas produções são recentes e abrem espaço a estudos posteriores.

2 LITERATURAS DITAS ERUDITA E POPULAR

A literatura, assim como as outras expressões artísticas, muitas vezes, registram o que há de mais profundo na forma de pensar e de sentir do povo que a produziu. Perpassam pelo meio literário as mais diversas manifestações anímicas e da mentalidade da população, sejam pelos vieses sociais, ideológicos, filosóficos e antropológicos, entre outros aspectos. Acreditamos, portanto, que sua imensa importância e reconhecimento para a manutenção da cultura e de expressões populares consistem em um fator determinante para o povo. Sobre essa questão, Antonio Candido afirma:

Chamarei de literatura, de maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. (CANDIDO, 2011, p. 176).

Conforme a afirmação acima, se a literatura é algo inerente a todos os seres humanos, é fato que suas diversas manifestações existentes só enriquecem a cultura e o saber de um povo, independentemente de suas classificações, estilos, público-alvo, entre outros fatores. Todas elas são importantes à manutenção do que denominamos cultura.

A importância da literatura no tocante à representação da “alma” do povo sedimentou a preocupação em estudá-la, pois consideramos-lhe como pertencentes às tradições crítico-literárias. Nesse processo, o estudo da periodização ocupou um lugar de destaque no âmbito da historiografia literária. Assim, no que concerne ao estudo da literatura ou nas áreas da pesquisa acadêmica, escolar ou editorial, foi priorizada uma divisão didática a fim de permitir aos leitores uma melhor compreensão de obras, autores e correntes artísticas.

Desta forma, ao se estabelecerem critérios para que determinadas obras literárias fossem adequadas às correntes e/ou períodos literários, evidenciou-se, desde o início da crítica literária, um visível contraste sobre as classificações relacionadas às literaturas delimitadas entre erudita e popular. Todavia, cabe questionar: como distinguir as denominações assim referidas? Há pressupostos que identifiquem uma da outra? Sobre qual ponto de vista viável é possível realizar essa diferenciação entre erudito e popular?

A prova de ser esta uma tarefa complexa é o fato de que tanto estudos, quanto pesquisas, todos eles denominados pela historiografia literária, ao longo dos anos terem

organizado seus conteúdos detalhados, priorizando a literatura produzida e apreciada entre a elite letrada. Nessa perspectiva, cabe aqui a definição acerca do termo cânone literário de Pinheiro e Martins:

É um conjunto e seleção de obras que permanecem com o tempo e se destinam ao estudo por sua suposta qualidade estética superior. Essa seleção, enquanto favorece a algumas obras, invisibiliza muitas outras, a partir de critérios considerados por vezes controversos, questionados por sua ligação com o poder representado por uma classe dominante. (PINHEIRO; MARTINS, 2020, p. 6).

Corroborando a afirmação acima, é inegável que, atualmente, entre os estudiosos de nossa área, ainda perdure e se mantenha um consenso cristalizado sobre quais atributos caracterizam uma obra literária de maior ou menor valor estético e até mesmo seu silenciamento no que concerne à inserção da literatura popular no viés dos textos representativos da literatura brasileira.

Em uma rápida justificativa, podemos afirmar que os fatores se devem, sobretudo, pelo fato de que, quando se pensa em literatura deve-se atribuir, essencialmente, os quesitos de diversidade, público-leitor e consumo. São esses aspectos que devem ser considerados para o reconhecimento e a inclusão dos textos e de autores representativos dessa vertente popular a nossa historiografia literária.

Ademais, no que compete às preferências relacionadas aos textos produzidos entre a elite intelectual e/ou letrada, também persiste a preferência relacionada ao termo “importância”, que estabelece uma espécie de hierarquia de valores para o reconhecimento de determinadas obras como dignas ou incapazes de possuir literariedade. É nesse meio termo que a ideia do cânone se mantém. Sobre essa denominação, é fator essencial à formação da terminologia, de acordo com Compagnon:

O tema valor, ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do cânone, ou dos clássicos, como se diz de preferência em francês, e da formação desse cânone, de sua autoridade – sobretudo escolar – de sua contestação, de sua revisão. Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. (COMPAGNON, 2012, p. 226).

Em consonância com o argumento anterior, o cânone, ao estabelecer uma seleção limitada de textos, que puderam ser ou não considerados, destacados e referenciados em sua literariedade, teve como principal consequência o efetivo apagamento e/ou silenciamento de inúmeros outros, que são representativos de nossa diversa cultura brasileira.

Ainda no tocante ao assunto, podemos estabelecer uma singela referência que é a inexistência e/ou apagamento de uma historiografia literária dedicada à literatura popular e de

cordel como pertencente aos estudos críticos literários, sobretudo entre os estudiosos, que recorrentemente reiteram os consagrados e já reconhecidos escritores e obras literárias. Mais controversa ainda é a manutenção do apagamento dessa situação em nossa contemporaneidade literária.

Logo, devemos refletir e contestar a rotineira inserção de alguns títulos e autores no rol limitado de obras consagradas pela crítica especializada. No entanto, são as referidas obras canônicas que ganham continuidade através das versões, sendo estas, geralmente, vistas como obras menores em relação àquelas que lhe deram origem. Dessa forma, as versões ou adaptações de obras clássicas terminam, muitas vezes, enquadradas no âmbito das produções literárias não citadas, muito menos reconhecidas no âmbito da historiografia oficial.

Acrescentam-se nesse rol de textos considerados extraoficiais as manifestações literárias anônimas e/ou, em outras denominações, as chamadas literaturas populares. É nesse contexto que a literatura de cordel, foco dessa pesquisa, evidencia-se enquanto expressão de inúmeras vozes marginalizadas, já que não foram poucas as tentativas de seu silenciamento, e conseqüentemente, inexistência entre a elite cultural.

Logo, faz-se necessário iniciar as reflexões acerca da terminologia literatura popular, para além de suas manifestações e possíveis sugestões para a mudança de perspectiva no que concerne a sua existência e manifestações sociais. De início, trazemos as definições de Luyten:

A literatura popular aparece no Ocidente em duas etapas. A primeira é a partir do século XII, como manifestação leiga independente do sistema de comunicação eclesiástico. Ela se caracteriza sobretudo por ser uma linguagem regional e não em latim, que naquela época era a língua oficial de toda a Europa cristã. Aos poucos, porém, as pessoas do povo iam contando suas histórias e compondo seus versos, de forma primitiva. (...) Naqueles tempos as pessoas não podiam sair de seus feudos, seus lugares de origem. Havia somente duas ocasiões em que isso era possível: em época de guerra ou em peregrinação. (...) Houve, em conseqüência dessas movimentações populares, três focos de convergência humana. (LUYTEN, 1983, p. 16).

Assim, em uma visível demonstração de multipluralidade social, percebemos que a cultura se constrói, sobretudo, pelo constante entrelaçamento intercultural entre diferentes povos. Ademais, tomamos conhecimento dos fatos originários que delimitaram os pressupostos das manifestações populares. Conforme Luyten (1983), é a partir dos movimentos peregrinatórios pelas regiões, sobretudo religiosas, tais como o autor exemplifica, pelas cidades de Roma, Jerusalém e Santiago de Compostela, que a literatura se consolidou pela Europa, chegando até o Brasil, para posteriormente assumir características peculiares ao nosso povo e cultura genuínos.

No entanto, quando se referencia a questão da literatura popular, cabe lembrar de pronto sobre um aspecto que precisa ser enfrentado e que diz respeito à variedade de significados que tanto adjetivam, quanto singularizam essa específica produção artística, como explica o professor e cordelista Stélio Torquato Lima:

O sintagma literatura popular suscita várias discussões, a começar pela polissemia do último termo. A esse respeito, Franco Júnior (1991, p. 20), baseando-se em análises do antropólogo Van Gennep, aponta as seguintes acepções para popular: a) aquilo que foi criado pelo povo (termo que, por si só, já exigiria o enfrentamento de uma série de questões de ordem conceitual); b) aquilo que agrada ao povo, independentemente de sua origem; c) aquilo que é considerado grosseiro e ilógico e está ligado às camadas inferiores da população. Como se vê, as três acepções, embora divergentes em muitos aspectos, põem em discussão o grau de protagonismo que o povo detém na produção (e/ou recepção) da obra popular: desta, ele é o criador, o julgador ou apenas um consumidor? (LIMA, 2021, p. 24-25).

Ao discorrer sobre a questão, o autor demonstra que, sobretudo, o termo “popular” aplicado à literatura de cordel diz respeito à afirmação de uma forma de olhar para o mundo, ou seja, uma perspectiva elaborada pelo e para o povo. Ademais, quando descreve melhor o assunto, o pesquisador acentua que, muitas vezes, devido ao desinteresse acadêmico pelo tema, pairam sobre a literatura popular uma série de equívocos, tais como associar a obra do poeta popular a peças folclóricas ou variadas associações entre o cordel e quaisquer outras manifestações literárias oriundas da linguagem oral.

No entanto, ainda em conformidade às afirmações do pesquisador, há especificidades que singularizam o cordel, tornando-o distinto de outras e variadas obras populares, que são diferentes denominações de manifestações artísticas, tais como a poesia matuta⁴, as parlendas⁵, o repente⁶, dentre outras manifestações populares existentes.

Cabe reiterar, por outro lado, que essas manifestações da literatura popular são marcadas por uma constante marginalização, tendo em vista que, tradicionalmente, não são avaliadas pela crítica literária. Em poucos pormenores, considerava-se como marginais, mais precisamente, todas as produções literárias que fossem atribuídas ao povo em geral ou produzidas sem autor reconhecido pelo meio literário e editorial definido.

Dessa maneira, entram nessa classificação aqueles textos que também não pertenciam ao foco de produção e divulgação do eixo Rio-São Paulo. Consequentemente, não receberiam a notoriedade da crítica especializada e, por conseguinte, seus escritos também

⁴ De acordo com Lima (2021), gênero da poesia popular que procura imitar a fala do sertanejo: ‘muié, sinhô, passarim’.

⁵ Conjunto de rimas infantis, ger. curtas e divertidas, para memorizar algo, escolher alguém etc. (p. ex.: Uni du ni tê, salamê mingüê.../Um dois, feijão com arroz). Disponível em: Aulete digital. Acesso em 03 nov. 2022.

⁶ Bras. Mús. Improviso recitado ou cantado e/ou Bras. Restr. Poét. Ver sextilha. Disponível em: Aulete digital. Acesso em 03 nov. 2022.

não seriam reconhecidos como literatura erudita. Portanto, não pertenceriam à elite da historiografia literária oficial.

São inúmeras as causas desse silenciamento e dessa exclusão, desde as características denominadas como “populares” às que tratam de não reconhecer a existência dessa expressão literária. Ressaltamos, portanto, que, muito desse silenciamento se deve à manutenção de um pensamento cristalizado dos chamados cânones literários, como únicos representantes oficiais da literatura. Sobre essa ideia, Compagnon afirma:

O cânone importou o modelo teológico para a literatura do século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura). Ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva. (COMPAGNON, 2012, p. 226-227).

De igual forma, a manutenção dessa classificação unilateral sobre os textos literários clássicos se propagou perante os séculos em nossa sociedade. No entanto, algumas literaturas, como a designada popular, não foram contempladas nessa categorização. Assim, quando aproximamos essa afirmação do silenciamento das representações populares, é visível a ideia de inexistência dessa literatura no meio acadêmico. Nessa percepção, é estabelecida a inserção do cordel na literatura popular, a qual:

afastada do cânone estabelecido pelas escolas e demais instituições afins, a literatura popular foi sendo associada historicamente a adjetivos depreciativos: intuitiva (pré-lógica), rude, primitiva, simplória, etc. No outro extremo, a literatura erudita, prestigiada pelas instituições culturais hegemônicas, foi sendo definida como racional, refinada, civilizada, complexa, etc. (LIMA, 2021, p. 29).

Agregamos, portanto, a observação de que as manifestações literárias populares, consideradas não oficiais e não reconhecidas enquanto autênticas, simplesmente não apareciam ou ainda hoje inexistem em alguns manuais de estudos literários reconhecidos, conceituados e conseqüentemente organizados pela crítica oficial especializada.

Ainda assim, os estudos relacionados à literatura popular suscitam novos leitores, um crescente interesse em analisá-los e uma gradativa curiosidade de inúmeros teóricos, dadas as suas particularidades e especificidades próprias. Sobre essas considerações, Lima (2021) ressalta que: “1865, a propósito, é o ano de publicação do formato de livro de *lendas e canções populares*, de Juvenal Galeno, obra que demonstra o quanto a produção literária popular atraía a atenção e fomentava a inspiração de nossos autores durante a vigência do Romantismo no Brasil” (LIMA, 2021, p. 21).

Esse mesmo ano se configurou como fio condutor de inúmeros movimentos nacionalistas. Tal fato também contribuiu para uma efetiva tentativa em instituir a chamada nacionalidade no ambiente literário brasileiro. Como primeiras publicações de estudos relacionados à literatura popular, complementa Lima:

Análises mais profundas sobre a literatura popular foram apresentadas por Sílvio Romero em 1879 na série de textos enfileirados com o título de *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Publicados originalmente através das páginas da *Revista Brasileira*, do Rio de Janeiro e saído em formato de livro somente em 1888, esses textos discorriam sobre a natureza da nossa literatura popular, incluindo a análise de temas, gêneros e autores. Nessa obra, se observa pela primeira vez no Brasil o uso do termo cordel para designar a literatura popular, a qual aqui veio a ser identificada até os anos 60 do século XX, como destaca Ana Maria de Oliveira Galvão (2001), com outros nomes, como “foiêto”, “livrinho de feira”, “livro de estórias matutas”, “romance”, etc. (LIMA, 2021, p. 22-23).

Diferentemente da literatura considerada oficial, a versão popular agrega uma linguagem própria e única, com demonstrações pertencentes às mais diversas nomenclaturas e denominações linguísticas possíveis. Reiteramos algumas das denominações citadas acima: “foiêto”, “livrinho de feira”, “livro de estórias matutas”, “romance”. É praticamente um outro universo linguístico se comparada à linguagem formal e/ou erudita.

Portanto, todas essas manifestações são pertinentes para que tenhamos uma melhor designação acerca dela. Ademais, abrimos parênteses para o termo romance, que aparece como denominação popular para referenciar e nomear a literatura de cordel. Lembremo-nos que as expressões populares aqui citadas, em sua grande maioria, são oriundas do Norte e Nordeste brasileiro e, por isso, muitas vezes, notadamente desconhecidas pela crítica literária, que atribuiu a estas expressões uma improvisação pertinente à literatura oral, com manifestações desconhecidas e autores anônimos, quiçá, sobretudo, por fazer parte das manifestações nordestinas. Nessa perspectiva, ressaltam Pinheiro e Martins:

A literatura produzida nestas plagas ainda margeia o espaço do campo do poder destinado à Literatura Brasileira. Uma das respostas para se entender este fenômeno pode estar na própria concepção e formação do Estado brasileiro, que, desde o início de seu Período Colonial, demonstrou ser um país continental, com múltiplas culturas e expressões. A dificuldade de acesso dos grandes centros urbanos e políticos nacionais, concentrados majoritariamente nas regiões sul e sudeste do país, a essas diferentes culturas e expressões oriundas de regiões menos prestigiadas socioeconomicamente, e vice-versa, além de, mais tardiamente e especialmente no século XIX, própria dinâmica editorial no Brasil, também em efervescência nesses eixos no referido período, podem nos fornecer pistas que nos conduzam a pontos de reflexão sobre o país e a sua histórica política cultural. (PINHEIRO; MARTINS, 2020, p. 5).

Não se pode, todavia, esquecer o imenso abismo social, segundo o qual fazemos parte enquanto camadas pertencentes ao território nacional, embora seja fato consumado que

nossa formação remete a uma visível pluralidade enquanto sociedade. Em igual conformidade, as representações socioculturais foram escolhidas conforme o *status quo* de seus representantes.

Ainda que nossa cultura seja de uma imensa riqueza, o reconhecimento de suas diferentes manifestações como pertencentes à literatura brasileira ainda é um longo caminho a ser percorrido. Seja pelo teor social, elitista ou mesmo editorial, as representações literárias populares seguem trilhando seu próprio reconhecimento.

Assim, alinhada à perspectiva da riqueza e diversidade cultural brasileira, agregase o fator essencial de que, para além das questões de reconhecimento, também se inclui a importância da literatura popular enquanto texto literário, pois de acordo com Pinheiro e Martins:

Uma contribuição importante é a de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (1959), na qual interpreta a literatura como um sistema literário, um fenômeno complexo e orgânico, organizado em torno do triângulo “autor-obra-público”. Essa interação dinâmica permite a continuidade da tradição. Resumindo: para que haja literatura, é preciso haver o conjunto integrado: escritores, obras e leitores. (PINHEIRO; MARTINS, 2020, p. 13).

Com base na afirmação acima, percebemos que a literatura popular é tão importante quanto a chamada literatura erudita, pois atende aos requisitos que a configuram como manifestação inerente da literatura. Há, portanto, diferentes escritores representativos, obras valiosíssimas e um expansivo e crescente público leitor. Assim, Pinheiro e Martins (2020) confirmam a ideia que “É preciso estabelecer um processo dialético entre o ‘centro nacional’ e os centros regionais. Citamos ‘centro nacional’, pois ainda há um discurso político e cultural que tenta legitimar e homogeneizar a Literatura Brasileira a partir de um cânone literário” (PINHEIRO; MARTINS, 2020, p. 6).

A partir das considerações discutidas nesse tópico, percebemos e reafirmamos a necessidade de uma melhor reconfiguração da literatura popular no cenário nacional. Ademais, cabe a nós, enquanto estudiosos e pesquisadores da área, assumirmos a força tarefa em minimizar as distâncias que separam o reconhecimento e consolidação da literatura popular por parte dos estudiosos e pesquisas na área, de forma que inclua esta literatura e o público leitor em geral.

2.1 Entrelaçamentos discursivos

Para o início de nossas considerações acerca dos gêneros escolhidos para esta

pesquisa e suas consequentes relações intersemióticas, faz-se necessário apresentar uma breve exposição do referencial teórico que balizará a análise do *corpus*.

Por tratar-se de uma análise semiótica entre textos literários, que permeia os gêneros romance e sua adaptação em literatura de cordel, é fator essencial que haja considerações coerentes, sejam elas tanto entre os gêneros estudados, quanto no que diz respeito às relações discursivas e suas manifestações literárias.

Sobre essas afirmações, consideramos os estudos de Bakhtin (2016), que embasam o arcabouço teórico desta pesquisa, pois, conseqüentemente, trazemos à baila as afirmações relacionadas ao fio condutor do entrelaçamento entre os gêneros textuais. De forma que esse assunto se configura como um dos principais estudos do referido pesquisador:

Todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. (BAKHTIN, 2016, p. 11).

Confirma-se, portanto, o caráter multiforme dos gêneros textuais. Se há coexistência entre texto e grupo social, é aceitável que os textos se modifiquem e se renovem a partir das necessidades de um grupo específico de falantes. Essa capacidade em buscar a comunicação eficaz é o grande diferencial do texto literário estudado.

Sob esse aspecto, são acrescentadas as considerações de Barros (2005) para enriquecer nossos estudos literários, ao afirmar que: “O texto literário é um texto entre outros, sem dúvida, em posição de destaque, por razões variadas. É portanto, imprescindível para tratar do texto literário ter por detrás uma teoria de análise do discurso” (BARROS, 2005, p. 2). Explica-se, assim, o motivo pelo qual nossa análise seja referenciada a partir das considerações da teoria semiótica.

Assim, a partir dessas considerações, afirmamos que um dos principais pilares nessa investigação se dá através do iminente entrelaçamento discursivo entre os gêneros romance e poesia. A esse respeito, destacamos, inicialmente, que a pesquisa tentará estabelecer uma relação significativa e suas consequentes funções sociais na esfera da adaptação literária do gênero romance em literatura de cordel.

Quer tenham caráter e formas distintas, quer sejam fixos ou multiformes em seus veículos de comunicação, quer se apresentem inicialmente orais ou escritos, ambos os gêneros estudados acerca de *Luzia-Homem*, romance e versão adaptada em literatura de cordel, buscam verdadeiramente estabelecer a tão aclamada inter-relação semiótica.

Logo, é a partir dela, que esta pesquisa buscará esmiuçar suas semelhanças, divergências ou convergências em seus aspectos relacionados às adaptações literárias em cordel, com base na análise semiótica dos textos literários. Preferencialmente, os sentidos intrínsecos e internos dos referidos textos.

Dessa maneira, pretende-se ressaltar as considerações já estabelecidas sobre as inúmeras possibilidades entre variados textos quando o *corpus* encontra-se envolvido por relações de similaridade. O que corrobora, portanto, o pensamento de Bakhtin:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade. Cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos). (BAKHTIN, 2016, p. 12).

Dessa maneira, salienta-se que, no percurso do entrelaçamento entre os gêneros romance e poesia, é destaque uma denominação literária reconhecida por seus leitores e consagrada no âmbito dos atuais estudos literários: a adaptação em cordel de obras eruditas.

Ademais, sabemos que se há uma demanda no que concerne ao público apreciador dos referidos textos, sempre haverá uma remodelação textual. A esse fator, também objetivamos estabelecer uma ponte entre a Linguística e a Literatura, campos de investigação às vezes tão próximos e, ao mesmo tempo, analisados sob enfoques diferentes pela maioria dos estudos e áreas desenvolvidas.

Os pesquisadores do ramo da linguagem consideram que não se pode desfragmentar certas áreas de estudo, essencialmente intrínsecas, principalmente quando se trata da busca de respostas às inúmeras investigações. Igual pensamento compartilha Barros:

No estágio atual das pesquisas sobre o discurso, não é possível determinar a especificidade do literário do ponto de vista linguístico e discursivo, a não ser, quem sabe, pela organização do plano da expressão. É inegável, porém, a forma peculiar de sua inserção na cultura, na sociedade, na história. Esses dois aspectos, o da organização da expressão e o das relações com o “extralinguístico” são fundamentais no exame da literatura e nos permitem dizer que para examinar a literatura é preciso saber ler textos, ler contextos e, quem sabe, ler pretextos. (BARROS, 2005, p. 2).

A análise de um texto literário não se baseia somente em determinados aspectos. No entanto, configura-se como um labirinto de variadas leituras. Talvez esse mesmo texto literário seja a nossa matéria bruta a ser lapidada, segundo os critérios da Teoria Semiótica, doravante discursiva. Mas, para melhor exemplificar esse assunto, faz-se necessário trazer à

baila o foco de nossas considerações acerca dos ditos gêneros discursivos. Toma-se, portanto, a definição de texto expressa por Bakhtin:

O texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências), a única fonte de onde podem provir essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento. (...) Independentemente de quais sejam os objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser o ponto de partida. (BAKHTIN, 2016, p. 71-72).

Se o texto é o ponto de partida de todo e qualquer estudo, essa afirmação corrobora que, evidentemente, o maior objetivo parte da análise semiótica de distintos formatos textuais, que, embora diferentes na forma, se assemelham no que concerne aos assuntos do plano de conteúdo. Nesse tocante, explicita-se, novamente, as considerações sobre a noção de texto, segundo Barros:

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como objeto de significação, faz que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um “todo de sentido”. A esse tipo de descrição tem-se atribuído o nome de análise interna ou estrutural do texto. Diferentes teorias voltam-se para essa análise do texto, a partir de princípios e com métodos e técnicas diferentes. A semiótica é uma delas. (BARROS, 2005, p. 11-12).

Portanto, a partir das considerações do texto e para o texto, a presente pesquisa sobre as adaptações e suas relações interdiscursivas é essencialmente embasada pela teoria semiótica, que tem como premissa o texto, em sua múltipla possibilidade interpretativa, seja a nível intrínseco ou extrínseco, com as devidas inter-relações estabelecidas. Nesta perspectiva, importa retomar a tradição em análises textuais, comentadas por Fiorin:

Desde a Grécia, o Ocidente opera com a noção de gênero. Ele agrupa os textos que têm características e propriedades comuns. Assim, os gêneros são tipos de textos, conjuntos textuais que têm traços comuns. Na medida em que eles eram vistos como um rol de propriedades formais, fixas e imutáveis, adquiriam um caráter normativo. As poéticas do Classicismo, por exemplo, diziam como deveria ser composta uma tragédia, uma epopeia, etc. (FIORIN, 2017, p. 67-68).

Dessa forma, confirmamos que a necessidade de se estabelecer as primeiras categorizações textuais, que englobam os gêneros e suas peculiaridades em determinados grupos similares para uma melhor identificação e compreensão textual não é recente e precisa ocupar os espaços acadêmicos e sociais com maior frequência, para talvez minimizar divisões cristalizadas em relação às modificações. Ademais, isso facilita o estudo de determinados textos através de suas características similares.

Portanto, esse movimento de retorno às origens da sociedade ocidental configura-

se em um breve destaque à ideia normativa sobre as nomenclaturas largamente utilizadas nos estudos classificatórios relacionados aos textos, sejam eles literários ou não. Sobre isso, Fiorin (2017) estabelece semelhanças entre as características e propriedades comuns. Assim, os gêneros são definidos como “tipos de textos, conjuntos textuais que têm traços comuns” (FIORIN, 2017, p. 67-68). Dessa forma, à medida que surgiam as demandas por nomeações e classificações categóricas, moldavam-se os textos segundo as definições genéricas.

Ressaltamos nesta investigação que a ideia de gênero é algo totalmente perene e mutável em nossa sociedade contemporânea. Ou seja, à medida que o grupo social exige uma nova necessidade, os gêneros adequam-se, mesclam-se para se moldar através de novas ou renovadas manifestações.

Ainda segundo: “aprender a falar e a escrever é, antes de mais nada, aprender gêneros. Eles abarcam a totalidade de uso da linguagem em todas as suas modalidades” (FIORIN, 2017, p. 77). A partir dessa premissa, é possível chegar a uma definição didática sobre os gêneros, organizando-os em primários e secundários. Essa organização, mais precisa e melhor classificada sobre os gêneros textuais foi inicialmente citada por Bakhtin e, posteriormente, explicada por Fiorin:

Os primários são os gêneros da vida cotidiana. São predominantemente, mas não exclusivamente orais. Eles pertencem à comunicação verbal espontânea e têm relação direta com o contexto mais imediato. São, por exemplo, a piada, o bate-papo, a conversa telefônica... E também o e-mail, bilhete, o chat... Já os secundários pertencem à esfera da comunicação cultural mais elaborada, a jornalística, a jurídica, a religiosa, a política, a filosófica, a pedagógica, a artística, a científica... são preponderantemente, mas não unicamente, escritos: por exemplo, o sermão, o editorial, o romance, a poesia lírica, o discurso parlamentar, a comunicação científica os gêneros secundários absorvem os primários, transformando-os. (FIORIN, 2017, p. 77).

Após essas explicações, é possível perceber as intrínsecas e inerentes relações de proximidade e composição entre os diversos gêneros do discurso. Eles estão, sobretudo, a serviço da linguagem no processo da comunicação humana e é nesse campo fértil dos textos que se mesclam as imensas semelhanças e proximidades entre as adaptações literárias dos gêneros romance e romance em cordel.

Assim como os gêneros se moldam aos objetivos de suas finalidades e falantes no contexto situacional envolvidos, os cordelistas também souberam adaptar-se com maestria às histórias romanescas para o folheto de cordel. Porém, para melhor exemplificar essas relações textuais coerentes e essenciais, relembremos o termo dialogismo, definição que melhor explicou as relações entre os textos. Segundo Fiorin:

A língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (FIORIN, 2017, p. 21-22).

A habilidade da língua em estabelecer relações de sentido através da comunicação não se limita somente aos textos verbais ou não-verbais. Na verdade, como estabelecimento de semelhanças entre diferentes textos, o dialogismo perpassa variadas manifestações textuais, tais como: teatro, cinema, artes plásticas, entre outras possibilidades. No próximo subcapítulo, faremos um detalhamento explicativo sobre os gêneros romance e poesia.

2.2 A maleabilidade romanesca pelo viés dos gêneros discursivos

O gênero romance tem uma origem dinâmica, tanto quanto sua própria formação e manifestações textuais. Associado, segundo as pesquisas literárias, ao gênero épico, desde os iniciais estudos de pensadores gregos e romanos, por aparentar características similares em sua composição, já que ambos mantêm bem próximas algumas peculiaridades, tais como presença de narrador, personagens, conflito sobre os fatos e ações narrados, entre outros aspectos. Os teóricos da época fizeram, precisamente, algumas periodizações relacionadas aos gêneros e sua definição. Sobre essa época, explica o estudioso Lopes:

A palavra gênero se originou do substantivo latino *generu* (m), que significa família, raça. Mais remotamente, o radical, *genus*, -eneris (lat.), comunicava várias ideias, como nascimento, descendência, origem. *Generu* se radica em *genos*, -eos (gr.). Daí nasceram vários termos que empregamos diariamente, como *gen*, *genitália*, *genitor*, *gênese*, *gente*, *congênera*, *degenerar*, *indígena* etc. Na teoria e na crítica literária, pelo que se sabe, os primeiros a tratar da questão foram os gregos da Antiguidade. Nesse âmbito, a palavra passou a designar grandes grupos de textos, que se identificam a partir da geração, vale dizer, da concepção de cada texto. (LOPES, 1997, p. 1).

A partir dessa iminente definição e uso, os chamados gêneros literários que remetem às famílias e/ou traços semelhantes, em que haja relações da recorrência textual, passaram a ser diretamente ligados aos gêneros textuais. No entanto, por esse período, ainda não se diferenciavam um do outro. Ainda segundo Lopes, “os gêneros se estabelecem por temáticas, mas principalmente pelas formas discursivas em que são tecidos os textos. O modo como é tecido o texto permite que seja identificado o gênero que ele integra. Assim se fizeram

as famílias de textos” (LOPES, 1997, p. 1).

Logo, procede-se à reflexão a respeito do tema. Por essa época, não havia distinções entre ambos os gêneros literários e textuais. Se, na antiguidade clássica, precisamente entre os gregos, não datam indícios de que já se teorizasse, pensasse ou até mesmo tenha existido uma breve produção semelhante ao gênero romanesco, seu ápice e evolução culminou em um período histórico posterior.

Somente após a época do Renascimento, Lopes afirma que “os românticos misturaram gêneros, espécies e fôrmas antigos e produziram outros. Assim nasceram o drama e o romance. Os românticos partiram do princípio de que os gêneros não são puros” (LOPES, 1997, p. 1). Portanto, sua devida propagação e apogeu surgiram entre os séculos XVIII e XIX, na Europa, precisamente entre França e Portugal.

De forma semelhante e que corrobora a afirmativa acima, acrescentamos o pensamento que, segundo outro estudo desenvolvido, assim como a sociedade à época de sua manifestação, o gênero romance foi o precursor de um novo estilo de vida, de acordo com Abreu:

A entrar em cena, em meados do século XVIII, o romance moderno causou estremecimento no mundo das letras. Percebido pelos contemporâneos como algo novo, o gênero começa a chamar atenção a partir de 1740, com a publicação de *Pamela*, de Samuel Richardson. Mas sua história certamente não começou aí, sendo fruto de um processo de gestação iniciado muito antes. Os “romances” medievais, as novelas, os panfletos, os *jest-books*, já apresentavam, em maior ou menor grau, algum traço realista, seja pela presença de um diálogo vivo aqui, da atenção ao detalhe ali, seja pela descrição de cenário ou pela atenção à vida cotidiana de gente comum. (ABREU, 2005, p. 1).

Inaugurava-se, portanto, um novo ciclo de escrita e leitura, até então não vivenciado. Haveria mais liberdade criativa do escritor na escolha dos temas retratados em suas produções, sem se prender aos ditames e regras da época, mesmo que ainda houvesse controvérsias e questionamentos:

Já no nascedouro, o romance gerou viva polêmica, dando lugar a um longo e intenso processo de discussão. Iniciada nos prefácios, onde escritores como Defoe, Richardson, ou Fielding refletiam sobre seus objetivos e sobre os problemas técnicos que enfrentavam, a atividade reflexiva que acompanha o período de formação do romance se expandiu de modo surpreendente, invadindo periódicos e revistas literárias europeias e ganhando espaço na correspondência de leitores. Esses prefácios, artigos e panfletos que discutem o novo gênero ocupam-se de questões fundamentais como: a definição do gênero; os problemas de forma e técnica; a discussão sobre o conteúdo próprio ao romance; os problemas éticos suscitados pelos enredos; a figura do leitor; o papel do romancista; a relação do romance com outros gêneros. A atividade reflexiva desenvolvida pelos romancistas gerou um interessante movimento no qual, ao mesmo tempo em que se cria o gênero, se dá origem a sua própria história e crítica. (ABREU, 2005, p. 2).

Portanto, em um momento em que se produzia e, ao mesmo tempo, se consumia o gênero. Assim, os leitores poderiam escolher livros e temas ao seu bel prazer, os ditos novos romances, de acordo com seus próprios critérios e pelos motivos que julgassem mais convenientes à leitura. Acrescentamos aqui que se tratava de uma parcela da sociedade que possuía acesso e condições ao consumo dos livros.

Em continuidade, o novo gênero foi um divisor de águas nos quesitos que se ocupavam entre composição e matéria criada ou planos da expressão e do conteúdo. Em uma breve análise, desses elementos estruturais e ditames estruturais, Abdala Júnior define:

O romance é, na prosa de ficção, a forma mais longa. Em razão desse fato, as categorias fundamentais do gênero (como personagem, espaço, tempo, ação, etc.) aparecem com interconexões bastante elaboradas. Reside justamente nessa extensão (de que resulta maiores interconexões) o fator que vai levar o romance a se distinguir da novela, do conto e da crônica. Não poderíamos ter uma narrativa mais curta, inclusive contos, com tais interconexões? É o que ocorre com muitas narrativas curtas que apresentam grande elaboração nas categorias do gênero. Críticos importantes não veem diferença entre romance e novela. Na Inglaterra, na Itália e na Espanha, por exemplo, o romance é chamado de novela. (ABDALA JÚNIOR, 1995, p. 14).

Percebe-se, portanto, que as primeiras indagações relacionadas ao gênero persistem ainda nos estudos contemporâneos, além das denominações entre romance e novela, aquele se distingue dos demais gêneros narrativos porque parece englobar todos ao mesmo tempo em única teia constitutiva.

Sobretudo, devido às inúmeras possibilidades agregadoras, esse gênero foi consagrado como o mais maleável, por excelência, na contemporaneidade. No entanto, além das definições relacionadas às temáticas que o mesmo trouxe, ainda persistia um infindável número de dúvidas e insatisfações relacionadas ao formato das composições. Sobre essa inconstância, Abreu destaca:

Os romances causavam inquietação entre os letrados por não serem contemplados nos tratados clássicos de retórica e de poética, fazendo com que não houvesse regras pré-determinadas que permitissem avaliá-los, julgar sua qualidade interna e ponderar os efeitos causados sobre os leitores. Além da falta de parâmetros claros para composição e leitura destas obras, gerava inquietação também o fato de o gênero atrair públicos amplos e pouco cultivados, podendo ser lido solitariamente, sem supervisão ou orientação. (ABREU, 2008, p. 1).

Dessa forma, percebe-se grande modificação nos costumes, primordialmente relacionada aos ditames leitores da época. Por serem definitivamente diferentes, tanto pelo estilo de assunto que traziam, quanto pelo seu aparente formato inovador, em comparação aos gêneros, até ali existentes e amplamente consolidados pelo público crítico e leitor, o romance

foi precursor de um novo tempo perante a sociedade letrada.

Nesse mesmo ínterim, destacamos, no entanto, que o gênero consistiu em um dos maiores focos de estudo e investigação do linguista Bakhtin (2016), fato esse que o consagra como o teórico principal nesta pesquisa literária. Inicialmente, sobre o gênero romance, o autor traz as seguintes considerações:

O romance é uma enciclopédia de gêneros discursivos primários; não o romance isolado, mas o gênero romanesco (cartas, diálogos, correntes, diários, análises, protocolos, confissões, relatos de costumes. (...) No romance encontramos as mais diversas modalidades de diálogos: 1. As diversas modalidades de diálogo corrente: grosseiro-incerimonioso, mundano, íntimo, obsceno e vulgar, de salão, familiar, de alcova, com várias composições de participantes, em diferentes situações, sobre temas diversos e com diferentes afins. (BAKHTIN, 2016, p. 141).

Para o estudioso, esse gênero consiste em uma teia de relações intrínsecas, em que não se pode deixar de estabelecer relações dialógicas entre si. Segundo Bakhtin, o romance é o principal expoente do dialogismo. Ao produzir romance, essencialmente, ocorre o estabelecimento de relações intertextuais, de forma direta ou indireta, com outros textos, situações, assuntos e objetivos.

Nessa perspectiva, é pertinente destacar outro aspecto desse inter-relacionamento social. Conforme a afirmação de Luyten: “a cultura popular se dá em sociedades onde há elite e povo, participando de manifestações comuns como língua, religião, composição étnica e assim por diante” (LUYTEN, 1983, p. 20). Portanto, é perfeitamente explicável o dialogismo entre prosa e poesia, ainda que os gêneros mantenham entre si algumas particularidades textuais únicas, elas não determinam o plano de conteúdo⁷, que é seu assunto principal.

Em uma melhor explicação acerca da prosa e da poesia, além de suas especificidades, julgamos serem essenciais as denominações que distinguem a prosa e a poesia populares. De acordo com as afirmações de Luyten:

A prosa engloba contos e lendas, de um lado, e teatro, do outro. Há também ditados e provérbios, mas esses podem ser tanto em prosa como rimados. (...) Contrariamente à prosa popular, a poesia tende a perdurar, independentemente de ter sido registrada e publicada. No entanto, eu gostaria de fazer uma distinção entre a poesia “fixa” e a “móvel”. A fixa é constituída por poemas e versos que são, decorados e, assim, passados a diante. Outros poemas fixos são os “cancioneiros”-histórias rimadas- com forte teor emotivo e sempre algum ensinamento. (...) Outras expressões poéticas são produzidas ao sabor do momento. São os chamados “repentes”, improvisações de poetas, geralmente cantadores sós ou em duplas. (LUYTEN, 1983, p. 21-25).

Conforme o pesquisador enumera, no âmbito popular, identificamos inúmeros

⁷ De acordo com Greimás e Courtés (1979), o plano se caracteriza por diferenciar conteúdo e forma, em alusão direta à dicotomia expressão *versus* conteúdo, termo que foi utilizado por F. Saussure e L. Hjelmslev na linguística.

gêneros pertencentes à prosa e poesia, porém todos representados com suas próprias características intrínsecas, em que o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional apresentarão variações de acordo com a necessidade social delimitada.

No entanto, não podemos negar, sem dúvida que, devido à possibilidade criativa e agregadora enquanto texto, das mais variadas, o romance, que pertence à prosa, configura-se como o gênero textual mais aberto ao campo criativo, seja pelas formas ou temáticas abordadas na contemporaneidade. Consequentemente, demonstraremos as variadas adaptações literárias realizadas desse gênero, com destaque aqui para as adaptações em literatura de cordel.

Para esse modelo, o mesmo encontrou uma parceria de sucesso no campo literário, quando adaptado à literatura de cordel. Entretanto, é inegável que grande parte das produções em literatura de cordel são recriações, adaptações de obras conhecidas e originalmente escritas nos moldes do gênero romance. Como exemplo, é citada a adaptação em cordel do romance *Luzia-Homem*, foco de nossa pesquisa.

Acrescentamos, sobretudo, que para que exista uma coerente coexistência de sentido e familiaridade textual, faz-se necessário que essas associações possuam premissas que se referem, consequentemente, ao processo de criação textual. Em que a primeira delas é citada abaixo, segundo Bakhtin:

O conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolúvelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2016, p. 12).

Através dos elementos detalhados acima, faz-se possível estabelecer um elo diretamente correlato entre a obra de partida, romance original, e a obra de chegada, aqui representada pelas adaptações em cordel. Ainda que haja mudanças significativas na estrutura e enredo originais, alguns elementos permanecem intactos. Dessa forma, esperamos ter alcançado um breve panorama histórico e investigativo acerca dos respectivos gêneros discursivos romance e poesia, antes de sua análise enquanto adaptações em cordéis.

2.3 Poesia e cordel

Para uma melhor compreensão das características singulares aos gêneros poesia e cordel faz-se necessário, primeiramente, que retomemos as definições iniciais acerca do

gênero poesia, seja por seus objetivos, como também por suas concepções. Nessa perspectiva, convém que retomemos as considerações de Aristóteles (2001), que enumerou os principais tipos de poesia cultivados em sua época: “A epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação” (ARISTÓTELES, 2001, p. 1).

Portanto, o filósofo destacou como traço essencial à existência poética a característica inerente de um viés mimético, de forma que seu processo de inspiração seja o mais próximo do elemento real representado. A arte de produzir em poesia já remonta a sua capacidade intrínseca de retratar a realidade mesmo que, segundo modelos já determinados, “serve-se da palavra simples e nua dos versos, quer mesclando metros diferentes, quer se atendo a um só tipo, como tem feito até ao presente.” (ARISTÓTELES, 2001, p. 1).

É necessário, no entanto, que retomemos às ideias de concepção entre poesia e poético, que não se restringem somente a um gênero, mas, ao contrário, permeiam todas as expressões artísticas possíveis. Porém, quando se fala em fazer poético associamos quase que intuitivamente aos textos escritos em poesia. O que não isenta quaisquer outras modalidades de trazerem manifestações poéticas em sua composição.

Nessa perspectiva, desde a Grécia Antiga, sabemos que a poesia mantém seu tripé concentrado em objeto de criação, apreciação e estudo pelo homem. Portanto, ela também se configura em uma representação eficaz no tocante às manifestações da linguagem humana. Assim, trazemos à baila o pensamento de Bakhtin, que foi explicado por Fiorin (2017), o qual agregou novas considerações sobre o texto poético. Ele definiu a poesia oposta à prosa devido a alguns fatores, tais como:

Esta requer a uniformidade de todos os discursos de diferentes tipos em sua expressividade acentuada, sem reduzi-los a um denominador comum. O romance leva ao extremo essa característica da prosa. Em *Questões de Literatura e Estética*, ao discutir o discurso na poesia e o discurso no romance, mostra que aquela tem como característica básica a centralização, enquanto este se distingue pela descentralização. (FIORIN, 2017, p. 85).

Entrelaçam-se, nesse momento, as considerações relacionadas ao foco de nossa pesquisa. Ao dar importância às semelhanças e diferenças entre os gêneros, em suas variadas nuances, concretizam-se as concepções de Bakhtin (2017) sobre o estudo de ambos. Como são manifestações da linguagem, tanto a prosa quanto a poesia são essencialmente dialógicas, visto que são manifestações diferentes. No entanto, ao moldarem-se às novas possibilidades textuais, mantêm-se enraizadas seus propósitos e composições.

Se o gênero romance é essencialmente mutável e adaptável, a poesia configura-se

variada em sua matéria de composição criativa, sendo dinâmica, porém fiel a uma forma fixa padrão. Sobre essa característica específica, Bakhtin afirma que: “como fato de linguagem, a poesia é tão dialógica quanto o romance, mas que, como fato estético, ela tende ao monologismo”⁸ (BAKHTIN, 2017, p. 87).

Não nos cabe até aqui questionar as manifestações, possibilidades e/ou possíveis mudanças composicionais e filosóficas dos textos poéticos. No entanto, enquanto pesquisa, é fator crucial que se destaque a similaridade composicional da poesia e do cordel. Porém, também consideramos essencial que, sabendo que o cordel pertence à poesia, sua adequação a uma nomenclatura continua um tanto quanto controversa.

Em sua tese de doutorado *A formação da literatura de cordel brasileira* (2012), pela Universidade Santiago de Compostela, Oliveira afirma que: “Em 1976, na capital cearense, sob o patrocínio da Universidade Federal do Ceará, o professor Raymond Cantel acrescentou a palavra “popular” à definição “poesia narrativa, impressa” (OLIVEIRA, 2012, p. 108). Em uma, dentre outras inúmeras tentativas para melhor definir o cordel, consideramos a afirmação anterior limitadora, pois não abrange as inúmeras manifestações do gênero.

Não é por acaso que, no caso específico da literatura de cordel, cabe ressaltar que, enquanto classificada como um produto popular, sua expressão poética esteve sempre associada ao estigma do preconceito social, sendo marginalizada pela elite dominante, que a classificava como obra menor, marcada por uma linguagem corrompida, inapropriada aos padrões vigentes. Acrescentamos a ideia de ausência de representatividade em sua produção literária, como pontua Haurélio:

Por muito tempo a literatura de folhetos do nordeste, rebatizada como literatura de cordel pelos pesquisadores que enxergavam similaridades com a poesia popular de Portugal, de onde importaram o termo, foi tratada como literatura menor, sublitteratura e, até mesmo, subproduto do folclore. Os estudos sistemáticos que têm início com Sílvio Romero, passam por Gustavo Barroso, Leonardo Mota e Rodrigues de Carvalho em seu *Cancioneiro do Norte*, por um longo período trataram a criação de poetas de cordel como um produto coletivo, desprezando os criadores. O enfoque estava no objeto e não no sujeito. (HAURÉLIO, 2013, p. 15).

Dessa forma, o texto deveria atrair mais atenção do que propriamente seus produtores, em um grotesco silenciamento autoral, fato esse que confirma o preconceito com sua existência, pois nega o reconhecimento das camadas populares como pertencentes ao universo literário. É sabido que se um texto popular é mantido em anonimato, seu reconhecimento perante uma sociedade letrada seria mais difícil. Além disso, confirmamos a

⁸ Monologismo: termo usado por Bakhtin em contraposição ao dialogismo.

continuidade desse desdém para com a obra do povo por parte das elites através da afirmação do jornalista e escritor João do Rio:

Desde 1840, o fundo das livrarias ambulantes, as obras de venda dos camelôs têm sido a *Princesa Magalona*, a *Donzela Teodora*, a *História de Carlos Magno*, a *Despedida de João Brandão* e a *Conversação do pai Manuel com o pai José* — ao todo uns vinte folhetos sarrabulhentos de crimes e de sandices. Como esforço de invenção e permanente êxito, apareceram, exportados de Portugal, os testamentos dos bichos, o *Conselheiro dos amantes* e uma sonolenta *Disputa divertida das grandes bulhas que teve um homem com sua mulher por não lhe querer deitar uns fundilhos nos calções velhos*. Essa literatura, vorazmente lida na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e malfeita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha. (RIO, 1995, p. 48-49).

Ainda que compartilhada pelos mais variados setores sociais, o cordel segue silenciado pela elite dominante. Portanto, ao ignorar a existência dos folhetos em cordel, não foi reconhecida a manifestação de uma das obras populares brasileiras. Algo que, infelizmente, ainda perdura em nossos dias.

Não obstante, os autores populares resistem e, aos poucos, as academias se abrem para que o cordel seja reconhecido como produto estético de uma manifestação artística rica, variada e, ademais, seja considerado em sua grandiosidade literária.

Notadamente, para complementar o preconceito cristalizado contra o folheto, é preciso destacar que, por vários séculos, perdurou a ideia cristalizada de que o cordel brasileiro era imitação ou repetição do cordel português. Assim, não se descartava a ideia de, mais uma vez, diminuir a produção do cordel brasileiro como uma estratégia de menosprezo à notoriedade que o mesmo merece.

Dessa forma, não haveria autoria dos textos produzidos, histórias genuínas, muito menos escritores significativos. Na verdade, o que houve foi um visível desconhecimento acerca do que seria o cordel gestado no Brasil por parte da crítica especializada. Nessa perspectiva, há diversas diferenças que comprovam a autenticidade da produção brasileira. Sobre esse assunto, pela denominação cordel, Oliveira destaca:

No Brasil, nunca se vendeu folhetos dessa maneira. Nossos poetas simplesmente os colocavam dispostos no chão, forrados com uma manta de pano ou plástico. Alguns até, mais criativos, os dispunham dentro de maletas de madeira que, quando abertas, tornavam-se expositores práticos e fáceis de serem montados e desmontados, de forma a que pudessem rapidamente recolher os folhetos quando da chegada dos fiscais de feira. Só modernamente, por influência do nome importado, é que alguns poetas passaram a expô-los, sobretudo em feiras de livro, pendurados em cordas de nylon. (OLIVEIRA, 2012, p. 111).

Confirmamos, portanto, a forma errônea pela qual essa manifestação literária é reconhecida, já que a terminologia cordel só remete a uma das possíveis disposições dos folhetos para venda e não a única predominantemente utilizada. No entanto, cabe lembrar que essa denominação é a mais utilizada quando se fala em folheto de cordel. Em um outro contraponto, sua divulgação, apreciação e popularidade ganhava mais adeptos, leitores e apreciadores entre o povo.

Além disso, há algumas particularidades que conferiram diferenças ao nosso cordel brasileiro do ibérico. Apesar de ser oriundo da cultura lusófona e de sua conseqüente colonização em nosso país, o cordel produzido no Brasil apreendeu as características portuguesas e inovou, sobretudo, porque desenvolveu traços autênticos, que não se limitaram somente a dois, três e/ou quatro aspectos.

Em uma breve tentativa, enumeramos algumas dessas particularidades, que atribuímos à determinadas características traços cruciais à diferenciação entre os folhetos ibéricos e os brasileiros. Primeiramente, elencamos a apresentação dos folhetos, que se fez de maneira diferenciada e recebeu destaque, principalmente, segundo Viana:

O que torna nosso romanceiro bastante singular é o formato padrão adotado desde os primórdios por Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Francisco das Chagas Batista e outros poetas editores. Os folhetos impressos no Nordeste medem geralmente 11x15,5cm – um ofício dobrado em quatro partes-, o que corresponde a oito páginas, que podem se multiplicar para 16, 24, 32, 40, 48 ou mais páginas, sempre múltiplas de oito, conforme o tamanho do texto. Outro aspecto que surpreende os pesquisadores de todo o mundo é a da fabulosa quantidade de folhetos impressos no Brasil nos últimos cem anos: mais de 26 mil títulos, em milhares e milhares de edições, conforme atesta o pesquisador Altimar Pimentel. (VIANA, 2010-a, p. 27).

Essas inovações, que se referem ao seu formato, são traços característicos de uma releitura sobre o gênero. Conseqüentemente definiram sua autenticidade, fato esse que remodelou o cordel como texto autêntico. Outros fatores também foram predominantes à diferenciação do cordel brasileiro.

Tais aspectos foram especificamente elencados por Oliveira (2012) e referem-se aos aspectos semânticos, como a inserção nos folhetos de temas e assuntos pertinentes à curiosidade popular, como notícias, descobertas científicas e divulgações de personalidades populares, que transplantaram a função primordial e literária do folheto para ares de “cartilha ou manuais de instrução”.

Assim, os cordéis ganharam uma função formativa e informativa, em que o mesmo se destacou perante outros veículos de comunicação, existentes à época. Além desses

fatores, as constantes atualizações e/ou metamorfoses dos assuntos integrantes dos folhetos dedicaram uma grande diversidade conteudística aos livretos. A escolha na retratação de inúmeros desafios, pelepas e embates, todos eles impressos se constituiu em uma estratégia exitosa por ganhar o gosto e reconhecimento popular.

Ademais, também consideramos como parte autêntica dos cordéis brasileiros a inserção da xilogravura em suas capas, ainda que não tenha sido uma técnica genuinamente brasileira. Conforme Maxado: “A técnica de gravação saiu para o Brasil, trazida pelos jesuítas. Eles a usavam para divulgar as imagens dos santos no seu trabalho de evangelização” (MAXADO, 2012, p. 60). Curiosamente, a manutenção dessa tradição ultrapassou a moda de ilustrar os folhetos com fotos de artistas do cinema, à época.

Devido sua manutenção nos cordéis, acreditamos que essa é uma das características mais peculiares, que podemos diferenciar frente ao cordel europeu, conforme explica Viana:

Os folhetos publicados por Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e Silvino Pirauá de Lima (os primeiros editores de literatura de cordel), num período que vai de 1889 até a primeira década do século seguinte, eram considerados, pelos próprios poetas, folhetos “sem capa” (eram chamadas “capas cegas”, ilustradas apenas com vinhetas e arabescos). (...) O casamento do cordel com a xilogravura (uma arte milenar que se desenvolveu em diversos recantos do mundo), só aconteceria anos mais tarde. José Bernardo da Silva teria sido o criador da maior escola de gravura popular nordestina, encomendando uns clichês talhados na madeira ao Mestre Noza, Antônio Relojoeiro e Walderêdo, nas décadas de 40 e 50 do século passado. (VIANA, 2010-a, p. 28).

Nessa perspectiva, os cordéis foram se aperfeiçoando e diferenciando-se totalmente de seus antecessores lusitanos. Para além dos seus aspectos formais, que se referem à formatação dos folhetos, os desenhos em xilogravura acrescentaram atributos diferenciados e por vezes, criativos aos cordéis, que se mantêm até nossa contemporaneidade.

Porém, além dos motivos já expostos, passemos aos fatores que se relacionam ao plano do conteúdo. O gênero também se diferenciou devido a outros fatores, que destacamos aqui como um dos principais cordelistas a figura de Leandro Gomes de Barros. O escritor se destacou, de maneira significativa, na divulgação do cordel a nível nacional porque, segundo Viana:

Leandro não se limitou a reaproveitar os temas correntes, oriundos do romanceiro medieval e dos ABC's manuscritos compostos em quadra, que já circulava aos montes pelo Nordeste, narrando a gesta do Boi e do cangaceiro. Ele foi mais longe. Criou um tipo de poesia cem por cento brasileira, versejou em diversas modalidades (sextilha, setilha e martelo), utilizando a redondilha menor (versos de cinco sílabas), a redondilha maior (sete sílabas) e o decassílabo. Em sua vasta produção, orçada em torno de mil poemas publicados em mais de seiscentos folhetos, destacou-se,

sobretudo, pela qualidade de sua poesia e por sua sátira mordaz e instigante. (VIANA, 2010-a, p. 27).

Comprovamos, portanto, que o grande diferencial entre os cordéis portugueses e os genuinamente brasileiros deram-se com a produção criativa e diferenciada de Leandro Gomes de Barros, sobretudo no tocante à inspiração poética. A esse fato, devem-se algumas das inovações realizadas pela escrita poética do poeta, que é reconhecido como o pai da literatura de cordel brasileira⁹. Nesse meio tempo, também ocorreram características únicas que determinaram uma temática diferenciada de outros contextos sociais.

Ademais, o poeta agregou aos temas originalmente brasileiros uma estrofação diferenciada da conhecida estratégia composicional lusitana. Inaugurou, portanto, uma poética diferente dos cordéis lusitanos, que se caracterizou pela utilização de temas próprios à realidade popular de seus leitores. Este fato é determinante para considerar o cordel aqui produzido como principal diferencial entre as duas poesias rimadas.

Sua vasta produção, impressão e inúmeras publicações contribuíram para a rápida popularização do cordel no Nordeste. Dessa forma, atribui-se também a Leandro a autoria de variados cordéis, que são universalmente conhecidos pelos admiradores da poesia rimada. Seguem alguns assuntos e títulos da produção do cordelista:

Abordou temas os mais diversos, destacando-se pelo caráter satírico que conferiu a muitos de seus poemas. O poeta destacou-se também na criação de tipos, como *Cancão de fogo*, e pelo modo como retomou o ciclo carolíngio na literatura de cordel. Sua obra influenciou escritores como Ariano Suassuna, que partiu de episódios de folhetos como *O dinheiro (O testamento do cachorro)* e *O cavalo que defecava dinheiro* para elaborar sua obra mais conhecida, *O auto da compadecida*. Dentre os inúmeros folhetos deixados – calcula-se que cerca de 600 – apontamos: *A batalha de Oliveiros e Ferrabás, A donzela Teodora, A princesa da pedra fina, A vida de Cancão de fogo, O testamento de Cancão de fogo, As proezas de um namorado mofo, Branca de neve e o soldado guerreiro, Casamento à prestação, Casamento do sapo, Casamento e divórcio da lagartixa, Como se amansa uma sogra, O cachorro dos mortos, O soldado jogador*. (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 149).

Ademais, dessas variadas produções, Leandro se destacou pelo teor crítico de sua escrita que, através de uma linguagem rebuscada e possuidora de um misto de criatividade e teor político-social, criticava as injustiças e desigualdades sociais da época.

Para avançar nas possíveis justificativas que diferenciam a literatura de cordel brasileira da europeia, é preciso destacar, sobretudo seu teor histórico-social, visto que sua produção, veiculação e circulação contemplou variados povos, etnias e camadas sociais, que perpassaram pelo negro, indígena, europeu, asiático, oriental, ameríndio. Dentre tantos outros

⁹ Considerado o precursor da literatura de cordel no Brasil, pelo fato de escrever, produzir, publicar e vender seus próprios folhetos de cordel pelo nordeste brasileiro, entre os séculos XIX e XX.

povos originários. Sobre esse fator, consideramos que seja o grande diferencial que se deu do cordel lusitano. Porque no momento em que houve um grande misto de contribuições, também foi possível inovar nos aspectos relacionados ao plano do conteúdo.

Assim, consideramos que esse fator tenha sido essencial, sobretudo à diferenciação do cordel europeu. Porém, é nosso dever enquanto pesquisadores em literatura esclarecer que o maior intuito nessa breve exposição e comparação de ambas as literaturas, deve-se, sobretudo, em considerar que todas as manifestações literárias são importantes e, como tal, contribuem para a manutenção de nossas expressões artísticas.

Ainda que este trabalho, que investiga as literaturas comparadas, tenha, em um primeiro momento, confrontado, por inúmeras vezes, as duas expressões literárias, analisando-as em suas similitudes, diferenças e devidas importâncias, é essencial que tragamos à baila as considerações de que o cordel se constitui como um instrumento de manifestação das culturas, sejam elas eruditas ou populares.

Portanto, não é determinante, como atestam alguns, na mensuração dessa ou daquela manifestação literária. Não lhe cabe, conseqüentemente, estabelecer linhas divisórias entre uma e outra expressão literária. Dessa forma, no que concerne às investigações sobre o texto cordel, reafirmamos o pensamento de Tavares:

A nós não nos assiste qualquer preocupação com valor. Queremos agir isentos de qualquer axiologia; vamos tomar as produções em cordel como “texto” e, como tal, imune de qualquer laivo esteticista, entendido não como produto em si, estático, invariante, veiculador de sentido preexistente, mas como algo dinâmico, que se faz, se constrói, por um processo gerativo, que inventa, engendra o seu sentido, por meio de um trabalho de perpétuo entrelaçamento dos signos da língua. (TAVARES, 1980, p. 10).

Corroborando a afirmação do autor, julgamos que a melhor análise se faz quando desprovida de sentidos externos ao texto. Neste momento, concluímos algumas considerações acerca da origem e manifestações poéticas, além de traçar um breve panorama acerca da literatura de cordel no Brasil. O subcapítulo seguinte tratará de explanar brevemente sobre a teoria semiótica, que consiste em nosso único embasamento teórico-metodológico utilizado nessa investigação intersemiótica.

Ademais às precursoras considerações semióticas de Tavares, que corroboram o intuito de leitura semiótica no e para o texto, sobretudo, no que se refere à análise semiótica dos cordéis, é essencial destacar o trabalho da pesquisadora Maria Elizabeth Baltar Caneiro de Albuquerque que, em sua tese intitulada *Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica* (2011), propõe uma nova abordagem de classificação semiótica à

literatura de cordel. A pesquisadora faz tal proposta partindo do estudo de temas e figuras, que são aspectos essenciais à análise, reconhecimento e interpretações literárias pela semiótica discursiva na referida investigação.

2.4 Breves considerações semióticas

O referido tópico objetiva apresentar, brevemente, os pressupostos teóricos de nossa pesquisa, que desenvolve um estudo comparativo através da análise pela teoria semiótica elaborada por Algirdas Julien Greimas¹⁰. O *corpus* em estudo é composto pelo romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio (2002) e duas releituras do referido livro realizadas por dois escritores cearenses, em forma de adaptações em literatura de cordel, os quais são intitulados: *Romance de Luzia-Homem*, de Arievaldo Viana (2010-b) e *Luzia-Homem adaptado em cordel*, de Stélio Torquato Lima (2020).

Dessa forma, consideramos que o texto de partida consolida-se como um misto de inúmeras relevâncias literárias, visto que, apesar de ter sido lançado em 1903, início do século XX, mantém-se repleto de variadas possibilidades investigativas. Nessa perspectiva, utilizaremos alguns conceitos e interpretações semióticas, principalmente, no que se refere às concepções relacionadas à elasticidade discursiva e isotopias temático-figurativas, todos presentes no campo de estudos da semiótica greimasiana. No entanto, esse detalhamento será melhor descrito em capítulo posterior.

Por ora, apresentaremos os conceitos principais pelos quais trilhamos uma significação para nosso embasamento teórico. Greimas, pesquisador estruturalista, foi fiel aos princípios da análise estrutural do texto e, em conformidade com as pesquisas desenvolvidas por Saussure e Heljmslev, apresentou os fundamentos da semiótica como uma nova possibilidade de análise textual, em similaridade à vertente estruturalista.

Logo, para melhor definir essa nova forma de estudos do texto e suas considerações essenciais para nosso estudo, apresentamos, portanto, a definição clássica do objetivo da investigação semiótica, especificamente a análise semiótica do texto literário, conforme explana Barros:

A semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*. É necessário, portanto, para que se

¹⁰ Linguista lituano que desenvolveu e fundou a Escola de Semiótica de Paris (1965).

possa caracterizar, mesmo que grosseiramente, uma teoria semiótica, determinar, em primeiro lugar, o que é o *texto*, seu objeto de estudo. Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como *objeto de significação*, faz que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um todo de sentido”. A esse tipo de descrição tem-se atribuído o nome de *análise interna ou estrutural do texto*. Diferentes teorias voltam-se para essa análise do texto, a partir de princípios e com métodos e técnicas diferentes. A semiótica é uma delas. (BARROS, 2005, p. 11-13).

É justamente através da análise dos elementos internos desse texto que poderemos interpretá-lo conforme a teoria semiótica, através de seus traços exteriores e, sobretudo, interiores à compreensão de si mesmo. Essa denominação retoma a expressão “plano de conteúdo”, que traz os sentidos de um texto por si próprio. O referido modelo foi denominado, conforme Greimas, de programa narrativo, que visa demonstrar e explicar as etapas relacionadas a ações que são pertinentes e presentes no plano de conteúdo. No entanto, primeiramente explicaremos o que é esse programa e sua conseqüente origem, como melhor detalham Greimas e Courtés:

O programa narrativo (abreviado como PN) é um sintagma elementar da sintaxe narrativa de superfície, constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. (...) O programa narrativo deve ser interpretado como uma mudança de estado efetuada por um sujeito (S1) qualquer, que afeta um sujeito (S2) qualquer a partir do enunciado de estado do PN, considerado como conseqüência, podem-se, no nível discursivo, reconstituir figuras, tais como a prova, a doação, etc. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 352-353).

Em referência ao trecho acima, conforme o programa, serão delineadas, segundo a semiótica, as variadas interpretações textuais. Conseqüentemente, o modelo de análise semiótica busca interpretar as mudanças que ocorrem naturalmente em uma sucessão de acontecimentos e/ou ações que ocorrem ao longo dos textos analisados.

Para cada tipo de manifestação ocorrem, conseqüentemente, diferentes reações e interpretações conseqüentes sobre as referidas ações estabelecidas ao longo da análise textual e, segundo Barros: “a comunicação hierárquica de enunciado de fazer e enunciado de estado define o programa narrativo, a unidade operatória elementar da organização narrativa de um texto” (BARROS, 2005, p. 23).

Dessa forma, podemos avançar para a compreensão de que a comunicação semiótica greimasiana, em sua delimitação do programa narrativo, busca identificar uma sucessão de estados e transformações, sempre operadas por um enunciado de estado e um enunciado de fazer, em que cada situação é designada por uma função específica.

Em um breve exemplo desse programa, podemos estabelecer um rápido resumo

em relação ao romance *Luzia-Homem*, de Olímpio:

Sempre que a encontrava, dirigia-lhe com saudações reverentes, palavras de ternura e erotismos incontinentes, olhares e gestos mal sofreados. E, tão frequentes se tornaram esses meios de obsessão, que um dia a moça os rebateu secamente, com firmeza irrefutável:

- Deixe-me sossegada. Não se meta com a minha vida. Eu não sou o que o senhor supõe.

- Deixa-te de luxos, rapariga- respondeu Crapiúna, mostrando-lhe um grosso anel de ouro. - Olha a memória de ouro que tenho para ti. Não te zangues com o teu mulato... (OLÍMPIO, 2002, p. 18).

Em uma breve demonstração e aplicação do programa narrativo pelo trecho do romance, percebemos a relação existente de dois sujeitos actanciais, que estabelecem entre si um jogo de ações, em que a função de assediar cabe ao ator discursivo Crapiúna, nesse momento, designado pelo sujeito do fazer que, a partir de um jogo visível de intimidações românticas, tenta manipular e/ou persuadir a jovem aos seus encantos, sem sucesso.

A possível transformação seria despojar Luzia, que é sujeito de estado, fato esse que não ocorre. Lembramos que a junção (relação), entre os atores discursivos no trecho destacado, ocorre justamente pela negação de uma consonância entre eles. É através da manifestação da disjunção (disforia) que o objeto valor, aqui representado pela figura da honra, assume diferentes conotações e conseqüentemente é interpretado de formas distintas pelos dois sujeitos narrativos.

Retomando aos pressupostos greimasianos, é preciso destacar que, em uma breve alusão aos termos saussureanos aqui referenciados pelo plano da expressão *versus* o plano do conteúdo, há o estabelecimento de um elo comparativo essencial ao estudo semiótico, que é melhor definido por Greimas e Courtés:

Termo figurativo espacial - plano serve - desde F. De Saussure a L. Hjelmslev- para designar separadamente os dois termos da dicotomia *significante/significado* ou *expressão/ conteúdo* que a função semiótica reúne. O reconhecimento dos planos da linguagem é um dos postulados para uma definição semiótica. (Para Hjelmslev, só as semióticas biplanas são verdadeiras semióticas. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 336).

Dessa forma, a partir das dicotomias existentes e inerentes à significação dos elementos, parte-se a uma recriação e conseqüentemente uma nova interpretação simbólica de seus possíveis significados. Em um primeiro momento, o foco de análise principal da semiótica relaciona-se ao plano do conteúdo, aqui entendido como o assunto e segundo o qual poderemos abstrair seus sentidos. Após essa identificação, pode-se analisar o plano da expressão, representado pelas diferentes expressões textuais.

A respeito desses pressupostos, também corrobora Barros: “a partir de Hjelmslev,

que mostrou ser possível examinar o plano de conteúdo em separado do plano de expressão, a semântica estrutural desenvolveu princípios e método para estudar o sentido” (BARROS, 2005, p. 11).

Conhecedor dos postulados da corrente estruturalista, Greimas apresentou o percurso gerativo de sentido (PGS), que corresponde a uma possibilidade interpretativa e/ou caminho detalhado, segundo o qual os atores da narrativa desenvolvem variadas etapas que são inerentes ao texto, porém independentes e nem sempre correlacionadas entre si. Todavia, sempre condizentes nos sentidos e/ou possibilidades estabelecidas pelo trajeto delimitado.

Em outra explicação, Fiorin define-o como “uma sucessão de patamares, cada um dos quais é suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo” (FIORIN, 2016, p. 20). É justamente nessa perspectiva que apresentamos as etapas e/ou níveis do PGS, que se agrupam em nível fundamental, narrativo e discursivo.

Em uma breve introdução acerca desse recurso, melhor detalha Barros: “no nível das estruturas fundamentais é preciso determinar a oposição ou as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto” (2005, p. 14). Para isso, é essencial que se estabeleça, para uma melhor compreensão do nível fundamental, o jogo de oposições, que constituem o quadrado para definição do enredo.

Dessa maneira, a seguir, apresentaremos cada etapa do PGS. A primeira delas denomina-se fundamental, pois compreende as bases fundamentais que desenham o quadrado semiótico e que constitui o nível mais profundo de compreensão. Ele é essencialmente composto pelas oposições básicas de uma determinada interpretação, conforme definição de Greimas e Courtés:

Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 364).

Logo, se existe uma relação opositiva entre dois termos, é possível identificar os paradigmas que o diferenciam para relacioná-los através de seus opostos, que são diretamente ligados por uma associação essencial. Pode-se visualizar o quadrado semiótico, do qual, para exemplificar, citaremos algumas oposições que figuram em *Luzia-Homem*.

É sabido que as variadas oposições fundamentais, que se apresentam ao longo do romance exemplificam o fio condutor da narrativa olimpiana, podem ser demonstradas pelas dicotomias: honra *versus* desonra; verdade *versus* mentira; bem *versus* mal; aparência *versus*

essência; masculinidade *versus* feminilidade; vida *versus* morte; dever *versus* querer; amor *versus* ódio, entre outros possíveis exemplos.

Selecionamos, portanto, uma dessas dicotomias, em que os principais contrários versam sobre honra *versus* desonra e liberdade *versus* opressão. Assim, fazemos uma demonstração do quadrado semiótico. Para, então, estabelecermos um breve quadro explicativo sobre esses termos opostos, caracterizando-os como contrários e contraditórios:

Quadro 1 – Quadrado semiótico sobre os termos opostos.

S1- Liberdade/Honra	CONTRÁRIOS	S2- Opressão/Desonra
S2- Não-Opressão	CONTRADITÓRIOS	S1- Não-Liberdade
Não-Desonra		Não-Desonra

Fonte: Elaborado pela autora desta dissertação (2022).

Através do quadro acima, podemos estabelecer visualmente as oposições mínimas e estabelecidas, conforme o enredo dos textos. Há o estabelecimento de relações possíveis: os contrários, que são as ideias diretamente opostas uma à outra, os contraditórios, que correspondem às implicações com os contrários anteriores e as negações entre os termos contrários. Para melhor explicar as relações de oposições, citamos Fiorin:

Os termos opostos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de contrariedade. São contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca. O termo/masculinidade/ pressupõe o termo/feminilidade/para ganhar sentido e vice-versa. Se se aplicar uma operação de negação a cada um dos contrários obtêm-se dois contraditórios: /não masculinidade/é o contraditório de/masculinidade/e/não feminilidade/é o de/feminilidade/.Cada um dos contraditórios implica o termo contrário daquele de que é contraditório. Assim,/não masculinidade/implica/feminilidade/e não feminilidade implica/masculinidade/ (FIORIN, 2016, p. 22)

Há uma relação de contrariedade que se aplica de maneira concomitante nos opostos demonstrados na tabela anterior. Consequentemente são esses termos que ilustram um quadrado semiótico. São os opostos fundamentais premissa básica à existência da oposição básica. São essas oposições que permeiam o enredo do romance, que é marcado por variados questionamentos, sejam relacionados à feminilidade da principal atriz discursiva, seja pela manutenção de sua honra ou à dualidade querer *versus* dever.

Para que possamos estabelecer outras associações, faz-se necessário partir para outras etapas (níveis) do PGS. Em consequência, a segunda etapa é considerada como pertencente ao nível narrativo, em que ocorrem as transformações de um estado a outro, conforme as ações desenvolvidas pelas estruturas narrativas, ou os aspectos relacionados à

narratividade. Lembramos aqui a definição de Fiorin (2016): “na realidade é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos, enquanto essa concerne a uma determinada classe de textos” (FIORIN, 2016, p. 27).

Ademais, na estrutura narrativa é essencial que exista uma organização baseada no ponto de vista de um sujeito e em consonância com uma sequência que avança do estado inicial à transformação e chega ao estado final. Ressaltamos que Greimas adicionou ao PGS os estudos relacionados à análise literária de Vladimir Propp, criador das 31 funções narrativas, e Lévi Strauss, responsável pela análise estrutural dos mitos.

Enfatizamos, portanto, como premissa essencial para a manifestação desse nível, a manutenção existente das provas qualificante, principal e glorificante, que originalmente pertenceram ao modelo narrativo de Propp, e seguem como fases e/ou etapas presentes no percurso narrativo canônico, que no modelo greimasiano denominam-se manipulação, competência, *performance* e sanção, conforme exemplifica o quadro abaixo:

Quadro 2 – Etapas presentes no percurso narrativo canônico.

Etapas da narrativa canônica	Quatro fases da narrativa complexa
Manipulação	Um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer/dever fazer algo;
Competência	O sujeito agente da transformação é datado de um saber e/ou poder fazer;
<i>Performance</i>	Fase da mudança, através da transformação central da narrativa;
Sanção	Distribuição dos prêmios e castigos pela transformação realizada.

Fonte: Elaborado pela autora desta dissertação (2022).

Conforme o quadro acima, em geral as narrativas possuem uma ou mais fases descritas. Essas etapas, na verdade, constituem um constante diálogo, que se estabelece ao longo dos textos, seja entre os atores discursivos ou enunciador e enunciatário. É essencial que se destaque como o texto nos apresenta uma trama repleta de interesses, em que cada ator (personagem) desempenha um papel de convencimento e/ou tentativa de convencer os outros envolvidos. Destacamos, principalmente os enunciatários (leitores), que serão os sancionadores acerca dos fatos e/ou etapas apresentados.

No entanto, destacamos que não há uma obrigatoriedade na execução de todas as etapas ao longo dos textos. Dessa maneira, para uma melhor exemplificação, trazemos uma rápida demonstração de uma etapa específica e pertencente ao PGS, que também é integrante da sequência narrativa canônica, através de uma estrofe que compõe a adaptação em cordel de *Luzia-Homem*, de Arievaldo:

Lá no morro do curral

Tinha um soldado atrevido
 Era um tal de Crapiúna
 Sujeito vil, enxerido
 Que sempre a perseguia
 Se aproximou de Luzia
 Visando tirar partido (VIANA, 2010-b ,p. 7, e. 10).

Conforme exposto, percebemos que a manipulação ocorre através dos versos “Se aproximou de Luzia/Visando tirar partido”. Dessa forma, há um sujeito manipulador que age sobre outro para levá-lo a querer/dever fazer algo e que induz outro a aceitar sua proposta. Nesse caso, a atriz discursiva cederia às investidas do soldado. Há ainda o tipo de manipulação enfatizado no referido percurso narrativo.

Há, oficialmente, quatro tipos de manipulação utilizados pelos atores discursivos: tentação, intimidação, provocação e sedução. No romance *Luzia-Homem*, o ator discursivo Crapiúna mantém, no desenrolar da narrativa, uma manipulação, ora por sedução, ora por intimidação sobre a atriz discursiva Luzia-Homem. No entanto, é importante citar que, para a existência de uma efetiva manipulação, é preciso que os sujeitos estabeleçam uma aceitação das propostas em questão, pois, se não há uma conformidade ou aceitação dos fatos apresentados, surgem outros programas e situações propostas pelo desenvolvimento das ações realizadas pelos atores discursivos.

A terceira e última etapa do PGS consiste no nível das estruturas discursivas, em que há uma busca pela compreensão e/ou interpretação do nível da superficialidade do texto, que são definidas, conforme Barros: “As estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e “enriquecidas” semanticamente que as estruturas narrativas e fundamentais.” (BARROS, 2005, p. 53).

E são, justamente os referidos artifícios da chamada superficialidade dos textos, recobertos por denominações simbólicas, segundo os quais podemos estabelecer relações de similaridade ou reiterações semânticas. Essas denominações são consideradas agrupamentos semânticos, que se organizam com base em elementos abstratos e/ou concretos. No entanto, identificamos que entre eles existe uma similaridade conceitual, que serão denominados de temas e figuras. Para uma melhor explicação, aludimos a Greimas e Courtés:

Em semântica discursiva, a tematização é um procedimento, que tomando os valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, os dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo um caminho a uma eventual figurativização. Procedimento de conversão semântica, a tematização permite também formular diferentemente, mas de maneira ainda abstrata, um mesmo valor. Assim, por exemplo, o valor liberdade pode ser tematizado- levando-se em conta os procedimentos de espacialização e de temporalização da sintaxe discursiva- seja como evasão espacial (e figurativizada,

numa etapa posterior, como embarque para mares distantes), seja como “evasão temporal” (com figuras do passado, da infância, etc.). (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 454).

Em realidade, a tematização leva aos temas, que são ideias abstratas que se têm sobre um assunto, para posteriormente chegar às figuras, que são ideias concretas que desenvolvem o referido assunto, associando-o a outros diferentes.

Em uma demonstração prática desses termos, podemos melhor explicar essas denominações. Conforme Fiorin: “figura é o termo que remete a algo existente no mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho (...) Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, etc.” (FIORIN, 2016, p. 91).

Portanto, é nesse nível de análise semiótica que nos deteremos para estabelecer uma análise comparativa detalhada dos elementos relacionados aos aspectos enunciativos, que correspondem essencialmente às pessoas, tempos e lugares da narrativa. Ademais, compreenderemos como os temas e figuras compõem esses aspectos fundamentais junto à análise textual e, através desses elementos, como se desenvolvem as isotopias, que são reiteraões semânticas.

É referente a algumas etapas do PGS que desenvolveremos nossa pesquisa acerca das adaptações literárias em cordel. Como exemplo demonstrativo, podemos citar alguns versos da adaptação de Lima: “Sem querer ouvidos dar/ Ao elogio fingido, /Luzia passa a mandar/ Que se afaste o atrevido./ E de tanto a desejar,/ Chega o vilão a rasgar/ Da bela jovem o vestido.” (LIMA, 2020, p. 28, e. 91).

Pela exposição do trecho acima, podemos remeter a um jogo de manipulação, em que há uma predominância da intimidação, que é realizada por Crapiúna. Em contrapartida, Luzia tenta intimidá-lo, porém, sem sucesso. E o desenrolar dos fatos leva ao desfecho trágico. No entanto, também ressaltamos a presença de algumas isotopias, que indicam a existência da manifestação de traços animais representados pelo ator discursivo.

Nesse sentido, a reiteração é caracterizada, portanto, pelos temas violência física e desrespeito. Através dos vocábulos “elogio fingido” e dos versos “E de tanto a desejar/Chega o vilão a rasgar/Da bela jovem o vestido” também identificamos manifestações de traços predominantes do universo sexual, que se caracterizam, conseqüentemente, pelas figuras semânticas que remetem aos temas desrespeito e/ou desonra.

Essas manifestações seguem uma constância ao longo de todo o enredo, que enfatiza, principalmente, as relações estabelecidas entre esses dois principais atores

discursivos e outros que também compõem o romance.

Sobre as isotopias e suas manifestações textuais, no próximo subcapítulo, poderemos expor e realizar uma breve demonstração a partir de uma proposta de análise de textos em cordel, através da identificação e delimitação pelas classificações semióticas, em que se utiliza o nível discursivo da teoria semiótica greimasiana.

2.5 Cordel e classificação semiótica

Dedicamos este subcapítulo à exposição de um estudo que versa sobre classificação semiótica de cordéis. Dessa forma, objetivamos apresentar os pontos principais de uma pesquisa que culminou com uma tese de doutorado intitulada *Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação semiótica*, em 2011, defendida pela pesquisadora Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque (UFPB).

Como a teoria utilizada é a mesma deste trabalho, sua referência é de extrema importância. O estudo desenvolvido constitui um convite à utilização das possibilidades semióticas que estão relacionadas às classificações bibliográficas em literatura de cordel, especificamente no âmbito da ciência da informação.

Ao longo de seu estudo são utilizados como estratégia efetiva na execução de seus trabalhos, os pressupostos teórico-metodológicos da semiótica discursiva¹¹. Ademais, a teoria explicará o trato junto ao *corpus* de sua análise, que se desenvolve justamente sobre as classificações bibliográficas do cordel, em sua área de abrangência, que é melhor definida pela pesquisadora:

As principais características da representação da informação residem na substituição do texto do documento com sua descrição abreviada, utilizada como um artifício para recuperar o que é essencial no documento, isto é, o tema. (...) As linguagens documentárias são constituídas de sistemas de classificação bibliográficos, artificialmente construídos, a partir de uma linguagem natural presente nos documentos, com o objetivo de controlar o vocabulário de um determinado campo do saber. Estes vocabulários, por sua vez, são códigos artificiais, de signos normalizados que permitem uma representação mais efetiva e eficaz do conteúdo documental com a função de recuperar a informação nele contido, no momento em que o usuário necessitar. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 41).

Portanto, se o campo de pesquisa acima delimitado exige uma classificação precisa, objetiva e direta, para uma melhor categorização, no âmbito de sua investigação e

¹¹ Elaborada por Algirdas Julien Greimas (fundador da Escola de Semiótica Francesa (1960-1980).

análise textual, Albuquerque utiliza os recursos metodológicos da semiótica, no nível da semântica discursiva, pela análise dos temas e figuras.

Há considerações iniciais sobre o panorama histórico que remete ao surgimento, aceitação e consolidação do cordel como texto representante da cultura brasileira. Também identificamos uma preliminar classificação acerca do cordel pela ciência da informação, que o denomina em três classificações básicas, “tipologias”, “ciclos temáticos” e “gêneros”. Após essa exposição, há uma extensa enumeração de estratégias defendidas sobre outras variadas, existentes pela ciência da informação.

Em um breve resumo, Albuquerque define: “as propostas de alguns estudiosos, que ora os classificam por temas, ora por ‘tipologias’ e ora por ‘ciclos temáticos’ e, ainda, por ‘gêneros’” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 23-24), não trazem, entretanto, uma possibilidade efetiva de adequação dos folhetos.

No entanto, é justamente pela existência de imprecisões, más denominações, falhas e imperfeições entre os estudiosos, teóricos, sociólogos, antropólogos e folcloristas, em relação à classificação correta do cordel, que Albuquerque busca exatidão na semiótica e referencia Propp¹² ao utilizar um estudo detalhado e científico com base no *corpus* da pesquisa, de forma a alcançar uma classificação correta.

Logo, faz-se necessário destacar, neste momento, que as classificações e/ou organizações semióticas não fazem parte de um estudo recente, já que as referidas denominações apareciam em pesquisas preliminares de Greimas e Courtés:

1. Numa primeira aproximação, as configurações discursivas aparecem como espécies de micronarrativas que têm uma organização sintático- semântica autônoma e são suscetíveis de se integrarem em unidades discursivas mais amplas, adquirindo então significações funcionais correspondentes ao dispositivo de conjunto. (...) 7. Quer isso dizer que a configuração não é dependente de seu contexto, mas pode ser dele extraída e manifestada sob a forma de um discurso autossuficiente. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 73-74).

Essa associação pressupõe que há, ao mesmo tempo, um sentido único e geral sobre variados assuntos. Portanto, a ideia que formamos em relação às classificações semióticas trazem definições que induzem nossa visualização sobre uma grande trama de relações categóricas, em que há simultaneamente conteúdos interdependentes.

Ao estabelecer uma categorização semântica sobre temas e figuras, (pontos de similaridade e manifestações textuais dessas características), todas identificadas na análise do *corpus*, que corresponderam a mil duzentos e cinquenta folhetos, dos quais 25% são

¹² O linguista estruturalista russo desenvolveu as 31 (trinta e uma) funções das estruturas narrativas, que serviram de base à elaboração do modelo de análise semiótica proposto por Greimas.

equivalentes ao total de cinco mil cordéis pertencentes ao acervo do Centro de documentação do Programa de Pesquisa em Literatura Popular da Universidade Federal da Paraíba (PPLP/UFPB), Albuquerque realiza uma delimitação sobre a metodologia de seu estudo.

Com base nesse quantitativo de folhetos, foram realizadas leituras, análises, identificações e extração de figuras e temas. Posteriormente, foram elaboradas a criação e delimitação de vinte e sete classes temáticas, que nomeiam as categorias sobre as quais pertencem diversos títulos ainda não definidos. Conforme explicita a pesquisadora:

O desejo de aumentar as possibilidades de o usuário recuperar, com precisão, os folhetos de cordel, resultou numa ampliação de temas que não tinham sido devidamente mapeados nas classificações apresentadas pelos estudiosos da literatura e cordel. Apresentamos nesse conjunto de poemas analisados as classes temáticas criadas ou reelaboradas que darão subsídios a expansão da classe “Literatura Popular” nas classificações bibliográficas. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 253).

Em consequência, aparecem novas possibilidades classificatórias e alguns desses exemplos de classes temáticas são incluídos na categorização, tais como agricultura, biografias e personalidades, bravura e valentia, cidade e vida urbana, cultura, educação, história, justiça, meio ambiente, entre outros. Em nossa abordagem explicativa e comparativa utilizaremos a classe temática contos que, segundo a definição a autora, são folhetos que remetem às estórias populares e encantadas, e romance, que abordam amor, sofrimento, personagens e reinos encantados.

Após a leitura dos poemas, foram realizados um total de vinte e sete quadros explicativos e que, posteriormente, os mesmos foram reorganizados em outro vinte e sete mapas conceituais. Essas criações objetivaram uma melhor compreensão acerca das novas classificações temáticas e categóricas sobre os cordéis. Como exemplo, demonstramos um exemplo da pesquisa, pela demonstração a partir de um fragmento do quadro abaixo, na classe temática contos:

Quadro 3 – Categorização temática de contos

Título dos folhetos	Figuras	Contexto	Temas
Ypsilones e dáblius	Assobiando	<i>Outro jumento pretão, joia rara Estava assobiando de longe para ela</i>	Sonoridade
O sorriso do cavalo	Tocando	<i>Foi por isso que castanho estava tocando o sino</i>	Sonoridade
A história de piston um jumento no folclore de Parnamirim	Rinchando	<i>Quando ele dava o sinal rinchando (emitindo som)</i>	Sonoridade
A cigarra e a formiga	Castiga	<i>Porque a preguiça é um mal que a muita gente castiga</i>	Punição
O milagre de são jumento no	Eternizando	<i>Eternizando esse ente pelo seu merecimento</i>	Eternidade

Pará			
O rato e o gato	Rixa	<i>A rixa já faz tempo Há muito tempo atrás</i>	Luta
Carta de um jumento a Jô Soares	Ultrajado	<i>Me considero ultrajado pelo nosso Jô Soares</i>	Ofensa
A galinha que pôs um ovo quadrado	Força	<i>Merilu fez tanta força pra botar fora o dado</i>	Esforço

Fonte: Albuquerque (2011, p. 107).

Conforme o quadro acima, foram analisadas uma amostragem composta por cento e dez folhetos variados e os cordéis reorganizados ao longo de trinta temas e quarenta e oito figuras. Conforme o demonstrativo, alguns folhetos diferentes mantêm uma similaridade semântica e, conseqüentemente, possuem o tema igual. Essas mesmas denominações indicam a existência das reiterações semânticas, que são designadas na semiótica discursiva como isotopias. De acordo com Greimas: “são recorrências de categorias sêmicas, quer sejam temáticas ou figurativas” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 246).

Albuquerque segue essa mesma estratégia classificatória ao longo de todo o *corpus* analisado, ademais às tabelas demonstrativas para estabelecer uma categorização discursiva dos textos em cordel. Através da primeira coluna são expostos os títulos dos cordéis. A segunda faz alusão às figuras, elemento existente, e que se manifestam concretamente na terceira coluna, pela exposição dos versos com as figuras destacadas. A quarta e última coluna expõe o tema, elemento conceitual, que em variados títulos é recorrente nos poemas analisados.

A ideia de configuração discursiva se concretiza nos versos representados, tais como as figuras “assobiando, tocando e rinchando”, pois induzem aos sinais onomatopeicos, que nos exemplos aludem ao tema sonoridade. Ainda no quadro seis, há outras manifestações dessa similaridade semântica, que se mantêm ao longo dos textos. Após a explicação das tabelas descritivas, há um detalhamento de temas e figuras pela exposição de mapas conceituais, que se referem às vinte e sete classes temáticas.

Ao estabelecermos uma breve comparação entre a proposta de classificações semióticas expostas, especificamente na classe temática romance, ao *corpus* de nossa pesquisa, que correspondem aos cordéis adaptados do romance *Luzia-Homem*, comprovamos a recorrência e manutenção dos temas e figuras. No entanto, elencamos apenas alguns exemplos que foram identificados na análise da pesquisadora:

Quadro 4 – Exemplos de classificações semióticas nas diferentes versões de *Luzia-Homem*

Cordéis	Contexto	Figuras	Temas
---------	----------	---------	-------

Romance de <i>Luzia-Homem</i> (VIANA, 2010-b)	<i>Mordida pelo ciúme</i>	Ciúme	Sentimento
<i>Luzia-Homem</i> adaptado em cordel (LIMA, 2020)	<i>Sendo esse amor já antigo</i>	Amor	Sentimento
Romance de <i>Luzia-Homem</i> (VIANA, 2010-b)	<i>Rumavam as duas peregrinas</i>	Rumavam	Destino
<i>Luzia-Homem</i> adaptado em cordel (LIMA, 2020)	<i>Pra outro canto ir rumando</i>	Rumando	Destino
Romance de <i>Luzia-Homem</i> (VIANA, 2010-b)	<i>Rejeitado com veemência</i>	Rejeitado	Rejeição
<i>Luzia-Homem</i> adaptado em cordel (LIMA, 2020)	<i>E que ela rejeitou</i>	Rejeitou	Rejeição
Romance de <i>Luzia-Homem</i> (VIANA, 2010-b)	<i>E tombou morta em seguida</i>	Morta	Morte
<i>Luzia-Homem</i> adaptado em cordel (LIMA, 2020)	<i>Que morrido já havia</i>	Morrido	Morte

Fonte: Elaborado pela autora desta dissertação (2022)

Através de uma breve comparação, é notória a manutenção e reiteração dos temas e figuras estabelecidos por Albuquerque em seu estudo classificatório. Em relação às duas adaptações, primeiramente analisamos o folheto de Viana (2010-b), em que a palavra ciúme presente no verso “Mordida pelo ciúme” (e. 27), em que figura o tema sentimento, que são estados afetivos produzidos por diversos fenômenos da vida humana, sejam valores positivos ou negativos.

O verbo rumar indica um possível encontro/desencontro, seja ele favorável ou não aos atores discursivos são citados pelo tema destino nos vocábulos “Rumavam as duas peregrinas” (e.8). Já o vocábulo rejeitado no verso “Rejeitado com veemência” (e. 11) remete ao tema rejeição, que é desaprovação de um indivíduo por outro. O tema morte é associado diretamente pelo verso “E tombou morta em seguida” (e. 33).

Na adaptação de Lima (2020), ao longo do folheto, os temas e figuras se mantêm presentes, inclusive indicam uma perfeita similaridade semântica às reiterações existentes e total sintonia com a primeira adaptação. Em relação aos trechos acima, o verso “Sendo esse amor já antigo” (e. 16), a palavra “amor” é uma figura que remete ao tema sentimento.

O vocábulo “rumando” presente no verso “Pra outro canto ir rumando” (e. 30) remete ao tema destino; já o tema rejeição é recorrente pela exposição do vocábulo rejeitou no verso “E que ela rejeitou” (e. 13). Em continuidade, a palavra ‘morrido’ alude ao tema morte, pela figurativização do vocábulo: “Que morrido já havia” (e. 95), que indica o fim da vida material e/ou humana.

Ademais, pela demonstração dos referidos exemplos, foram verificados nos dois folhetos a manutenção de outros temas e figuras, pertencentes à classe temática romance, integrantes do quadro ilustrativo da pesquisa, tais como o vocábulo “escrava”, que figurativiza o tema escravidão. Já o vocábulo “casaria” remete ao tema união. A palavra ‘milagre’ associa-se diretamente ao sobrenatural e o verso “defendendo sua honra” (e. 33)

remete ao tema honra. Portanto, as classificações não se esgotam nesse momento, mas ao contrário, abrem campo para novas interpretações e perspectivas semióticas.

Percebemos nessa breve análise e comparação semiótica, pela interpretação das isotopias, que há uma indicação eficaz sobre as classes temáticas para uma categorização dos cordéis, nas variadas associações expostas pelos mapas conceituais de cada classe temática elaborada. Essa rede integrada de palavras agrega diretamente as inúmeras possibilidades semânticas, as quais as classificações fazem referência, conforme os assuntos propostos por Albuquerque (2011).

Entendemos, portanto, que as classificações semióticas são eficazes para uma melhor definição do estilo dos folhetos em cordel. Inclusive verificamos a existência das figuras e temas identificados em seu estudo e classe temática e as mesmas se reiteraram nos cordéis analisados, pela perspectiva semiótica das isotopias, que consistem nas reiterações semânticas que um texto apresenta em sua manifestação discursiva.

Os folhetos em cordel são gêneros riquíssimos em inúmeras interpretações literárias, linguísticas e culturais. Talvez por essa grandiosidade, os estudos acerca dele não se esgotam nesse momento, pois é possível agregar novas possibilidades semióticas à interpretação da literatura de cordel.

Além disso, lembramos também a criatividade em relação à criação das vinte e sete classes temáticas para a reorganização dos folhetos por temas e figuras, conforme corrobora Albuquerque: “pela expansão da classe literatura popular nas classificações bibliográficas e pela necessidade de organização interna das bibliotecas quanto à recuperação, visando à comunicação dos conteúdos armazenados nos folhetos de cordel e a seus usuários” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 260).

Sob uma perspectiva, sobretudo, intrínseca dos textos literários, seu objetivo principal foi estabelecer uma nova categorização e, conseqüentemente, uma expansão da classe de organizações bibliográficas dos cordéis, de forma que melhor classifique essa literatura no âmbito da ciência da informação, sua área principal de abrangência na pesquisa.

No entanto, essa classificação pode se relacionar a outras áreas de pesquisa em literatura de cordel, como uma estratégia classificatória. Assim, nosso intuito nessa breve exposição foi traçar um breve panorama das literaturas ditas erudita e popular. Conseqüentemente, no decorrer desta pesquisa, utilizaremos algumas classificações literárias, que inclusive consistem em nosso foco de estudo. Dessa maneira, ao uni-las, teremos o intuito de comprovar nossas indagações, anteriormente expostas sobre os gêneros romance e literatura de cordel.

No capítulo seguinte, será apresentada uma breve análise semiótica relacionada ao livro *O mito na literatura de cordel*, de autoria do pesquisador Tavares Júnior (1980) e que será aplicado no romance *Luzia-Homem* e suas duas adaptações em cordéis, que constituem nosso objeto de estudo.

3 PERCURSO DOS MITOS NO ROMANCE *LUZIA-HOMEM* E ADAPTAÇÕES EM CORDEL

*“Passou por mim uma mulher
extraordinária, carregando uma parede na
cabeça.”* (OLÍMPIO, 2002, p. 16)

Este capítulo destina-se a uma breve abordagem dos aspectos mitológicos que se manifestam e justificam como uma das principais recorrências durante a análise de nosso corpus, que são o romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio (2002), e duas adaptações literárias para o cordel: *Romance de Luzia-Homem*, de Arievaldo Viana (2010-b) e *Luzia-Homem adaptado em cordel*, de Stélio Torquato Lima (2020).

Sabemos que o mito, designado como narrativa de fatos exemplares, que compõe nosso imaginário popular, desde o início da humanidade até a nossa contemporaneidade, também é visto como temática que se disseminou por diferentes áreas e âmbitos literários, desde a literatura erudita até a popular, em versos, que é objeto desse estudo.

Além disso, para embasar essa análise, utilizaremos os pressupostos do pesquisador Tavares Júnior, através da análise do corpus pelo livro *O mito na literatura de cordel* (1980). No entanto, precisamos socializar que, ainda que Tavares tenha aplicado seus estudos, que abrange a teoria semiótica, somente ao folheto em cordel, à época de sua publicação, perceberemos que, no decorrer deste estudo, a ideia predominante nos mitos é perfeitamente visível e aplicável também às narrativas, tais como o romance *Luzia-Homem*.

O livro, que é representativo da cultura cearense, foi escrito por Domingos Olímpio, no início do século XX (1903). No entanto, continua atualizado por diversos fatores. Dentre eles, destacamos sua detalhada abordagem dos elementos constitutivos dos aspectos enunciativos, que se referem primordialmente aos atores discursivos, tempo e espaços retratados. Consequentemente, o livro constitui uma assertiva opção para objeto de estudo, pelos motivos que perpassam desde a sua constante atualização ou representatividade com a qual aludem à cultura nordestina e atriz discursiva *Luzia-Homem*.

Em uma breve descrição de seu enredo, a história segue uma dinâmica própria, vivenciada pelos moradores e retirantes, que vivem em Sobral, no ano de 1877, que compõe a tríade dos anos da seca, 1877 a 1879. Nesse período houve registros de uma grande estiagem, que assolou o estado do Ceará. É neste pano de fundo que se desenvolvem as ações

pertinentes ao enredo e que giram em torno de Luzia-Homem. A atriz discursiva tem sua honra constantemente assediada pelas ameaças do soldado Crapiúna.

O referido ator discursivo utiliza, ao longo do romance, variadas artimanhas e estratégias na tentativa de seduzir Luzia, porém a donzela é determinada e firme em seus princípios, porque conforme os preceitos da época, os valores relacionados à moral e à honra eram os ideais seguidos pela mulher e conseqüentemente esperados pela sociedade.

Portanto, a partir desses elementos agregados a um ambiente desafiador, a representação das alegorias do bem e do mal serão perceptíveis pela incorporação das isotopias. As referidas alusões apresentam-se como partes integrantes da análise do quadrado semiótico e servirão de base a este estudo. Logo, buscamos comprovar a existência, pertinência e conseqüente importância de dois mitos perante a manutenção e a continuidade dos elementos que o constituem.

No entanto, o estudo do mito analisado no presente romance não é uma análise inovadora, visto que há trabalhos anteriores ao nosso que o associaram a alguma matriz mitológica, sobretudo pela simbologia que acompanha a atriz discursiva Luzia-Homem. Em trabalho anterior, a pesquisadora Valdeci Batista de Melo Oliveira, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Figurações da Donzela- Guerreira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço*, em 2005, realiza uma análise detalhada dos dois romances e suas associações diretas ao mito, especificamente sobre a tentativa de identificação de traços da donzela guerreira, que são presentes nas atrizes discursivas que intitolam os dois romances em questão.

Primeiramente há uma rápida definição acerca do mito da donzela guerreira que, segundo ela: “é uma figura feminina cujas origens se perderam ao longo das eras. Sempre fênix renascida, essa heroína teve forças para ressurgir em muitos lugares em que vigorou a cultura patriarcal” (OLIVEIRA, 2005, p. 15). Nessa perspectiva, é desenhado seu estereótipo e personificação, que não se afasta de um padrão rígido de formação e identificação. Conforme a pesquisadora:

Eis o espaço que acolhe o périplo da donzela guerreira que exige de si mesma a capacidade de se superar como mulher e de superar aos outros guerreiros cujas histórias tenham o deflagrar de lutas e combates por motor, para só então conquistar o direito de ascender ao panteão dos heróis lendários. (...) O motivo guarda, portanto, um cariz aventureiro que muito o aproximam das típicas novelas de cavalaria e das narrativas de aventuras. (OLIVEIRA, 2005, p. 23-24).

Nessa perspectiva, em que devem ocorrer, obrigatoriamente, declaradas lutas, embates e duelos entre a representação da donzela e seus oponentes, espera-se que a figura feminina represente o estereótipo já delimitado em torno de seu ideal mitológico, em que

ocorre um contragolpe da jovem para, ao final, a guerreira ter sua vitória aclamada.

Conforme esse rito cronológico, a autora não os visualiza em Luzia-Homem, que, segundo a pesquisadora, a atriz discursiva aparenta uma personalidade dual, através de alternadas demonstrações de autonomia e passividade no decorrer do todo o enredo. Sob essa interpretação, Oliveira indaga acerca da aclamada desenvoltura e/ ou dualidade da atriz discursiva de maneira dual, já que, em diversos momentos da narrativa, há um misto entre força física e paralisação emocional.

Segundo a análise de Oliveira, mesmo possuidora de uma descomunal força física, Luzia não contemplava o estereotipo da donzela, mas possuía pequenos traços. Dessa forma, a pesquisadora a denomina como a avó biônica da genuína donzela guerreira.

Em outra análise, mais coerente no que compete à abordagem do arcabouço mitológico presente no romance, e de forma distinta, o pesquisador Leite Júnior, faz uma diferente associação de Luzia ao mito e sua ascendência mitológica. Ademais, alude à figura religiosa de Santa Luzia de Siracusa¹³.

O pesquisador esmiuçou as ambiguidades da personagem-título e as expõe, de maneira detalhada em *O pictórico em Luzia-Homem*, vacilante em sua dualidade: “Quanto mais próxima do mito, mais segura é a personagem; quanto mais humanizada, vista na intimidade, mais se torna vacilante, impotente, problemática. A passagem de um estado ao outro é uma verdadeira metamorfose” (LEITE JÚNIOR, 1994, p. 63).

Contrariamente à Oliveira, Leite Júnior associa a dualidade da atriz discursiva ao arquétipo do mito, justamente pela donzela não possuir somente atributos divinos, porém também humanos. Ela é tão humana quanto qualquer indivíduo e por isso seu martírio se cumpre ao longo da narrativa olimpiana.

No embate mais trágico do romance, em que os principais atores discursivos, Luzia e Crapiúna, duelam pela manutenção e/ou perda da honra da donzela, há o estabelecimento da visível semelhança à figura religiosa, ademais de serem homônimas, já que a santa também lutou contra seu agressor e morreu casta.

Além disso, em quanto análise semiótica, podemos estabelecer uma breve simbologia relacionada ao olhar. Visto que, ao longo de toda a narrativa, Luzia tenta desvencilhar-se do antissujeito Crapiúna. Apela à justiça de Sobral, denuncia, leva provas contra o soldado, mas sua visão de perigo continua velada aos olhos dos demais atores discursivos. Crapiúna confirma as suspeitas da jovem quando consumou seu assédio.

¹³ Jovem italiana, que no ano 301 renunciou à vida matrimonial, por acreditar no chamado religioso ao sacerdócio. Fonte: <https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/12/13/s—luzia-virgem-e-martir-de-siracusa.html>, acesso em 05/03/23.

Ainda que tenha morrido, sua interpretação acerca de seu oponente se confirma. Sobre esse fato, podemos associá-la à simbologia do olhar, já que a Santa é protetora dos olhos e a atriz discursiva faz referência à Santa, quando arrancou um dos olhos de seu oponente Crapiúna, durante seu embate mortal. Portanto, não há dúvidas de que a referência mítica acerca da personagem consiste em uma significativa afirmação, se retornarmos a uma breve suposição. Para comprovar a afirmação, retoma-se à definição de Bachelard:

Sim, antes da cultura o mundo sonhou o mito. Os mitos saíam da terra, abriam a terra para que, com o olho dos seus lagos, ela contemplasse o céu. Um destino de alturas subia dos abismos. Os mitos encontraram assim, imediatamente, vozes de homem, a voz do homem que sonha o mundo dos seus sonhos. O homem exprimia a terra, o céu, as águas. O homem era a palavra desse macroântropos que é o corpo monstruoso da terra. Nos devaneios cósmicos primitivos, o mundo é corpo humano, olhar humano, sopro humano, voz humana. (BACHELARD, 1988 *apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 1994, p. 63).

De igual maneira, a figura de Luzia-Homem ainda causa dúvidas e questionamentos caso se faça uma possível associação entre o natural e o sobrenatural, o bem e o mal, que convivem lado a lado, mas não se definem com exatidão. Remete-se, portanto, à definição do pensamento de Mircea (1972 *apud* TAVARES JÚNIOR, 1980, p.14) que explica o mito no sentido vulgar como sinônimo de criação, ilusão, invenção, ficção e no sentido etimológico, como tradição sagrada ou modelo exemplar evocativo de um tempo remoto da vida de um povo e seus costumes.

Notamos que aqui a ideia mitológica se associa a um tempo passado, anterior, diferente do tempo presente, atual. Ademais, o mito segue a repetição de um padrão de comportamento trilhado pela própria existência da sociedade, conforme Durand:

O mito é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema tende a se compor em rític.¹⁴ Encaramos o mito não no sentido de ficção, falsidade, mas como “padrão psicológico, que dá sentido e orientação à experiência”. (DURAND, 1969 *apud* TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 55-56).

Nessa perspectiva, se o mito é uma simbologia existente nas sociedades e pode ser associado a um paradigma ou modelo em virtude de sua recorrência, essa verificação se manifesta e se dará justamente por meio dos atores do enunciado, representados por Luzia-Homem, que representa a figura do bem, e Crapiúna, representante do mal. É sobre esse jogo de opiniões, forças e ambiguidades que os atores discursivos desenham suas alegorias, que simbolizam, principalmente, a dualidade entre o bem e o mal, pela concretização dos mitos da

¹⁴ “Entendemos o mito como sistemas dinâmicos de símbolos, de arquétipos e diagramas, sistema dinâmico que sob o impulso de um diagrama tende a se compor em uma história” (DURAND, 1969 *apud* TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 55-56). Tradução nossa.

inocência perseguida e da maldade castigada. Sobre essas recorrências, corrobora Leite Júnior:

A presença de Crapiúna é, pois, a do diabo humanizado. Não é contraditório o fato de ter ele sido tentado por sua tentação. Fica, pelo menos, explicado o ‘garbo militar’, que ele ostenta para admiração das mulheres, no lugar de deformações físicas. Sendo um demônio humanizado, então Luzia representaria nada menos do que o diabo de Crapiúna. Antagônicos como são o bem o mal, estes personagens alimentam o enredo, na medida em que não se equacionam. O desfecho trágico nada mais é do que o encontro de forças irreconciliáveis, por antagônicas; espécie de acerto de contas entre as perspectivas do bem e do mal, “o dia do juízo” para os seres ficcionais, que poderiam, enfim, depor suas máscaras para a revelação de seu conteúdo humano. (LEITE JÚNIOR, 1994, p. 46).

A ideia de diabo humanizado nos remete à personificação do mal, sobretudo pelas manifestações de desvios no caráter. No entanto, Luzia nega as investidas do antissujeito, visto que a jovem sempre o rejeita. Essas mesmas associações remetem à dicotomia semiótica greimasiana: o bem *versus* o mal e que possibilitam constantes estudos e possibilidades de análise. Logo, sob o enfoque do bem e do mal, buscaremos acrescentar a essa dicotomia a teoria desenvolvida por Tavares Júnior:

Este procedimento reiterativo, esta constância temática revela a estrutura de um mito. Suas inúmeras versões contam fundamentalmente a mesma “estória”. Se as submetermos a comparações, vamos encontrar idênticos “feixes de relações”, que possibilitam organizar idênticas “unidades constitutivas”, possuidoras da mesma função significante e reveladora de um só sentido básico, que jaz na estrutura profunda, que se manifesta, superficialmente, na multiplicidade das várias estórias. Sente-se que todas estas histórias, dentre as quais algumas têm ingredientes históricos, como é o caso de Genoveva de Brabante, reproduzem, estruturalmente, o episódio mítico-simbólico da vida de Jó e de modo especial, a história de Suzana. (TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 16-17).

Conforme Tavares, os atributos direcionados às mulheres citadas desenham uma mesma alegoria, representativa do mito da inocência perseguida. Para isso, o autor personificou sua exemplificação do mito 1 conforme enredo do folheto *Os martírios de Genoveva*, de Leandro Gomes de Barros (1974). Ressaltamos que esse cordel tem outras variações conhecidas, tais como *Os martírios de Rosa de Milão* e *História da Imperatriz Porcina*, dentre outros títulos.

Em continuidade, no mito 2, há uma associação no folheto *História de um filho que colocou uma sela na mãe e amigou-se com a irmã*, de autor desconhecido. Portanto, no decorrer da análise, poderemos confirmar se os referidos textos são exemplos universais para a exposição das manifestações mitológicas, que rotineiramente associamos ao bem e ao mal.

3.1 O mito da inocência perseguida

“Havia uma jovem pura /Bela e forte demais” (LIMA, 2020, p. 4, e. 7)

A primeira abordagem mitológica reafirma a grande oposição semântica que se manifesta entre a eterna batalha do bem *versus* o mal. É essa a grande dualidade que nos acompanha desde o início da existência da humanidade na Terra.

Seguiremos a mesma cronologia desenvolvida por Tavares Júnior, em que o mito da inocência perseguida é o primeiro desenvolvido. O mesmo inclui uma dupla alegoria entre as forças benéficas, que lutam, de forma digna e honesta, contra o mal, sendo esse representado por quaisquer alegorias negativas, através de sentimentos e/ ou atitudes humanas ou animais, tais como: ganância, cobiça, ciúmes, inveja, luxúria, entre outros.

De acordo com Tavares: “no M1 faz-se a apologia do Bem, através de uma retórica de suspense em que o mal se apresenta, na superfície dos fatos, como vitorioso, por longo espaço de tempo, para afinal, ser desmascarado” (TAVARES, 1980, p. 21). Por conseguinte, primeiro o mal impera, para ao final ser derrotado pelas forças benéficas. No entanto, o fio condutor dessa infundável guerra é o combustível essencial à semiótica greimasiana, ciência utilizada para compor o arcabouço teórico desta pesquisa e que traz de forma clara e consistente a oposição entre o ser, essência (verdade) e o parecer, aparência (mentira).

São palavras e sentidos contrários para o quadrado semiótico, paralelo essencial em qualquer análise, que mais à frente será melhor organizado para demonstrar nossa explicação. Dessa forma, para uma melhor definição do primeiro mito, que denominaremos M1, convocamos a definição de Tavares:

Na temática do cordel nordestino, riquíssima no dizer de Orígenes Lessa¹⁵, verifica-se, sobretudo nos temas considerados tradicionais, vindos através do romanceiro, a persistência de um tema, continuamente renovado em várias narrativas: o bem, que se passa por um estágio de provação, descrédito, de perseguição, numa fase alienante, para afinal, ressurgir triunfante, vitorioso, reconhecido, numa fase de reintegração. Várias histórias, recolhidas da tradição medieval, através do romanceiro ibérico, apresentam o quadro de uma personagem boa, honesta, inocente, vítima da inveja, da calúnia, da concupiscência de outrem, perseguida pelo infortúnio, ser considerada como má, vil, indigna, perante os olhos do mundo e viver, no desterro, as agruras da miséria física e o tormento moral da inocência não-

¹⁵ Pesquisador da literatura popular brasileira, autor de variados livros, citamos como exemplo: *Literatura Popular em versos*. (1955).

reconhecida, da qual circunstâncias comprometedoras e adversas impedem o reconhecimento da verdade. (TAVARES, 1980, p. 16).

É através dos referidos atributos que se desenvolve a composição da inocência perseguida. Percebemos, portanto, que é possível vislumbrar como se apresentam os atores do discurso citado. Assim, em uma breve comparação, Genoveva de Brabante e Luzia-Homem, as duas heroínas analisadas, são providas da bondade genuína e dos valores relacionados à moral, honra e ética, todos esses apregoados e mantidos pela sociedade. Além disso, as atrizes discursivas são representativas de mulheres crentes e temerosas ao Deus cristão.

Como religiosas, obedientes, defensoras da família e católicas, possuem, em sua essência, o caráter íntegro, já que são incapazes de cometer qualquer erro perante a fé, a conduta e os costumes tradicionais. Ademais desses atributos, a manifestação de um caráter idôneo é um item essencial à composição das atrizes discursivas na literatura de cordel, conforme cita Abreu:

A caracterização das heroínas é, quase sempre idêntica: belas, honestas, caridosas, fiéis. Apesar de serem necessariamente bonitas, não será a caracterização física o aspecto mais desenvolvido; o que interessa, realmente, é o fato de elas serem honestas, firmes, leais, corretas, generosas, caridosas. Esses atributos são indissociáveis, constituindo o perfil da heroína- bonita e virtuosa. (...) Se uma mulher é apresentada como bela e fiel, já se pode saber que ela resistirá a todas as adversidades, jamais faltará com a palavra empenhada, em momento algum trairá seu amado e conseguirá realizar seus desejos no final da história. (ABREU, 2004, p. 09).

Portanto, a composição do mito da inocência perseguida segue uma personificação padrão das atrizes discursivas femininas, visto que são atributos semelhantes. De igual maneira, há uma enumeração dos aspectos considerados como essenciais à constituição das destinatárias, conforme explica Tavares:

A provação, o sofrimento, a dor acompanha os eleitos do senhor. A ninguém é permitido prescrutar seus desígnios; Ele escreve certo por linhas tortas. Dentro desse esquema, tudo já se encontra programado; o percurso do herói já está predelineado; ele é um ser eleito para a dor, a quem está reservada grande glória final. À narrativa cabe apenas explicitar esse traçado. (TAVARES, 1980, p. 17).

Conforme exposto, o percurso do bem é narrativamente delineado. As atrizes discursivas aceitam as propostas e partem a execução dos acordos estabelecidos. Notadamente, realizarão as etapas relacionadas ao percurso do herói, que corresponde à provação, descrédito, perseguição e conseqüentemente uma reintegração à sociedade, fato esse que anteriormente recebeu uma sanção negativa às destinatárias.

Para a referida análise semiótica, Tavares seguiu o modelo actancial greimasiano, segundo o qual estabelecemos os sintagmas contratuais – destinador, objeto e destinatário –

utilizados para a análise semiótica da narrativa:

O contrato é um sistema de comunicação. Sua atualização requer um sistema das figuras de destinador, que transmite um programa virtual de ação-objeto a um destinatário. A busca do objeto faz surgir a figura do sujeito e possibilita o aparecimento do adjuvante; figura que contribui para que o sujeito alcance o objeto; e a figura do oponente, que luta para impedir a ação do sujeito na direção de seu desejo de atingir o objeto. A estas seis funções, ou actantes, cabe o papel de organizar a narrativa no seu conjunto; compõe o que Greimas chama de modelo actancial, que se adapta bem às narrativas míticas. (TAVARES, 1980, p. 17-18).

Reitera-se que o programa inicial, também denominado *programa divino*, do mito da inocência perseguida obedece ao seguinte esquema de análise: o destinador é Deus, destinatária/o é o herói e/ou heroína e o objeto principal é a honra e/ ou manutenção dos valores divinos. Hoje, em uma breve atualização, podemos associar ao percurso gerativo de sentido (PGS), que é explicado pela perspectiva da semiótica discursiva, conforme explica Greimas e Courtés:

Pouco utilizado, até aqui, na semiótica, o termo percurso deveria impor-se progressivamente, na medida, em que implica não somente uma disposição linear e ordenada de elementos entre os quais se efetua, mas também uma progressão de um ponto a outro, graças a instâncias intermediárias. É assim que falamos, por exemplo, em percurso narrativo do sujeito ou do Destinador, em percurso gerativo do discurso (que se estabelece entre as estruturas a *quo* e as estruturas a quem), em percursos temático e figurativo. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 327-328)

Essa disposição ordenada e linear rumo a uma progressão indica que o PGS é justamente a representação de variadas etapas em que, de acordo com uma determinada situação, diferentes sujeitos assumem o protagonismo das ações e/ou reações aos fatos. Da mesma forma, essas referidas etapas correspondem ao jogo de ações estabelecidas pelos atores do discurso no decorrer do mito, o que configura um modelo que simula a produção e a interpretação do significado do conteúdo.

Para uma análise mais precisa e comentários reflexivos posteriores, será utilizado o recurso do percurso gerativo de sentido, segundo a consolidada estratégia semiótica para leitura e interpretação textual. Fiorin define-o como: “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetíveis de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido” (FIORIN, 2002, p. 17).

Sobre o recurso, podemos elencá-lo como dividido em três níveis principais, que correspondem aos níveis fundamental, narrativo e discursivo. Segundo Barros: “No nível das estruturas fundamentais é preciso determinar a oposição ou as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto” (BARROS, 2005, p. 14).

Segundo o PGS, é essencial que se estabeleça, para uma melhor compreensão do

nível fundamental, o jogo de oposições que constituem o quadrado para definição do enredo. Percebe-se, portanto, que os principais contrários versam sobre “Honra” *versus* “Desonra” e “Lealdade” *versus* “Falsidade”, como será comprovado no decorrer das análises literárias.

Ressalta-se, sobretudo, as considerações do nível narrativo, em que é destacado o estudo sobre a narratividade, que de acordo com Fiorin: “é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes [...] quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final” (FIORIN, 2016, p. 27).

Nesta análise, será utilizado o desenvolvimento dos mitos, que serão identificados através dos cordéis pelo recurso da narratividade, que é composto por quatro fases ou etapas específicas do trajeto da comunicação entre os envolvidos: manipulação, competência, *performance*¹⁶ e sanção. Reiteramos que a presença das quatro fases não são necessariamente obrigatórias, porém específicas no trajeto da comunicação entre os personagens.

Passamos à análise das etapas do percurso do mito, em que resumidamente são descritos os atributos correspondentes à exaltação das qualidades (caráter), provação, descrédito, perseguição e reintegração social que, associados ao PGS, seguem as etapas de manipulação (apresentação contratual), competência (aceitação ou recusa do contrato), *performance* (ação) e sanção (julgamento final).

No entanto, esclarece-se que as etapas relacionadas ao PGS são interdependentes. Dessa forma, observamos que no decorrer da análise o *corpus* em estudo perpassa todas as etapas acima descritas, de forma a reiterar o mesmo percurso ainda que por meio de diferentes exemplos, conforme o cordel analisado por Tavares:

Genoveva era dotada
De inteligência e engenho
Nas feições dela se lia
O mais perfeito desenho
A natureza em orná-la
Se esmerou e fez empenho

Além dessas qualidades
Era muito preciosa
Modesta, trabalhadora,
Cortês e religiosa
Graças à educação
De sua mãe extremosa. (BARROS, 1974, p. 2, e. 8-9).

As qualidades atribuídas à da atriz discursiva são identificadas através dos vocábulos “dotada”, “preciosa”, “modesta”, “trabalhadora”, “cortês” e “religiosa” constituem os temas e figuras que caracterizam e reiteram a figura do M1, pois a destinatária cumpre os

¹⁶ A etapa do PGS indica uma transformação, que produz um novo estado de coisas. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 329)

requisitos para assumir a missão que lhe foi designada para o contrato divino, que se configura na aceitação e manutenção da honra. De igual maneira, observamos a persistência da mesma caracterização no romance de Olímpio:

Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça. Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d'água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. (...) Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. (...) Pouco expansiva, sempre em tímido recato, vivia só, afastada dos grupos de consortes de infortúnio, e quase não conversava com as companheiras de trabalho, cumprindo, com inalterável calma, a sua tarefa diária, que excedia a vulgar, para fazer jus à dobrada razão. (OLÍMPIO, 2002, p. 16).

No trecho acima, a destinatária mantém a descrição relacionada aos atributos necessários para o percurso mitológico. São enfatizados os vocábulos “extraordinária”, “músculos de aço”, “formas esbeltas e graciosas”, “tímido recato”, que remetem à disposição para o trabalho, honestidade, beleza física e honradez, atributos relacionados ao mito da inocência perseguida. Analisa-se também a primeira adaptação em cordel de Viana:

Agora vamos falar
Da heroína Luzia
Em um casebre afastado
Com a sua mãe vivia
Dona Zefinha doente
Tinha uma asma inclemente
Que aos poucos lhe consumia. (VIANA, 2010-b, p. 7, e. 7).

Na estrofe anterior Viana expõe aos enunciatários as duas facetas presentes no M1: trabalhadora, honrada e filha exemplar: “Da heroína Luzia” e “Com a sua mãe vivia”, que automaticamente aludem aos atributos honrosos e gloriosos da destinatária. As mesmas caracterizações permanecem no cordel de Lima:

Cabe dizer a vocês
Que a moça era obrigada
A trabalhar como três
Para ter razão dobrada
Já que da moça cortês
Tinha a mãe invalidez,
Vivendo então acamada. (LIMA, 2020, p. 5, e. 9).

A atribuição dos valores honrosos que aludem à bondade, dignidade, honestidade e moral, visíveis na caracterização da destinatária Luzia, é uma constante nos textos apresentados, o que configura uma ambiência perfeita para o percurso do mito. Sobre essa permanência, afirma Tavares:

Os valores veiculados pela literatura de cordel nordestina reduplicam semanticamente os valores das classes dominantes. Fazem eco à moralidade tradicional e certos princípios de caráter feudal conservam-se intactos. Há forte gosto saudosista em lembrar que, nos velhos tempos, a “coisa” era bem diferente, que antigamente havia mais decência, honra, dignidade. Sente-se a constante preocupação com “os bons tempos”, com o outrora. A sedução mítica dos primórdios faz muita gente aludir a um passado remoto de tranquilidade, de isenção da maldade, de ausência de “depravação”. Os conceitos de honra, bravura, lealdade e de compostura da mulher são ainda compreendidos dentro de conotações que já não encontram plena ressonância em nossos dias, e guardam traços semânticos de uma ética bem tradicional. (TAVARES, 1980, p. 19-20).

Portanto, conforme os preceitos tradicionais acima descritos, a manutenção da ideia cristalizada de que o tempo passado era melhor que o atual e/ou o presente é um recurso visível à manutenção dos valores determinados e já existentes. Ademais, é notória a estratégia em reafirmar o passado como melhor, visto que, deve-se priorizar a manutenção dos valores tradicionais já consolidados. Essa recorrência semântica, que se relaciona aos padrões é uma constante nos romances e cordéis que fazem referência ao M1. As donzelas em questão mantêm os mesmos valores tradicionais que lhe são repassados de geração em geração.

Após uma breve caracterização das personagens, passa-se à etapa seguinte, que corresponde à provação. Logo no início da apresentação do cordel *Os martírios de Genoveva*, o enunciatador, que é cordelista, segue o rito das fases que compõe seu texto: breve exposição aos leitores sobre o caminho que a história percorrerá. Indica, portanto, o duelo entre o mal e o bem, com a vitória de apenas um, ao final. Dessa forma, o cordelista segue uma ordem predisposta: apresentação do bem, duelo entre as forças do mal e vitória do bem ao final:

À nobre publicidade
Levo respeitosamente
Um caso que sucedeu
Na Europa antigamente
O qual não foi esperado
Fez comover muita gente.

Nesta história se vê
A virtude progredir
A verdade triunfar
O mau se submergir
A honra salientar-se
A falsidade cair. (BARROS, 1974, p. 1, e. 1-2)

Em tom convocatório, o enunciatador, que fala aos destinatários, leitores, convida à observação atenta da história que será apresentada. O motivo se dá principalmente pelo exemplo, já que há na persistência e manutenção do mito uma forte intenção moralizante acerca dos valores apregoados, que são reiterados pela religião e classes dominantes do

período medieval.

Consequentemente, esses mesmos valores se mantêm continuamente reduplicados ao longo da literatura de cordel nordestina, numa alusão aos preceitos medievais existentes. A donzela Genoveva, filha obediente e dedicada à religião, aceita resignada o pedido do pai. Assim, observamos o trecho de Barros:

O duque disse exclamando
 Aí minha filha querida
 Tu és o anjo do lar
 Jamais será esquecida
 Sereis esposa fiel
 De quem salvou minha vida?

Ela olhou para o conde
 E disse: somos iguais
 Se meus pais assim desejam
 Por mim nada direi mais
 Só sinto me separar
 Dos meus extremosos pais. (BARROS, 1974, p. 4, e. 17-18).

Assim, a donzela cumpre seu destino, aceita o casamento em retribuição da vida do pai. Casa-se com o Conde Sigifroi e segue para o novo lar. Recém-casados e, aparentemente felizes, a jovem se vê diante da primeira separação, visto que, por motivo da guerra à época, seu marido viaja sem previsão de retorno. No entanto, designa sua esposa sob a proteção e responsabilidade de um intendente, chamado Golo. Contudo, desconhecia o verdadeiro caráter desse homem, que nos revela o enunciador, aqui representado pelo cordelista:

Golo olhava para ela
 Sempre com mal pensamento
 Tanto que um dia arrojou-se
 Entrou no seu aposento
 Querendo assim desonrá-la
 Com todo seu atrevimento. (BARROS, 1974, p. 13 e. 62).

A etapa denominada manipulação, no contrato estabelecido, inicia-se no momento em que Genoveva rejeita as investidas de seu interventor. Dessa forma, a destinatária é injustiçada pela acusação de adultério pelo seu desafeto Golo, com quem a jovem recusa relacionar-se na ausência do marido, o Conde. Devido às inúmeras investidas e conseqüentes negativas, a jovem é delatada ao esposo como traidora e sua punição é a morte.

Inicia-se, portanto, o percurso trágico do herói, que traz sofrimento e a realização das provas valorosas em cumprimento ao contrato divino. No enredo, Golo aprisiona a jovem, que fica reclusa de contato social. Além disso, o interventor escreve cartas ao marido, delatando-a como adúltera e infiel, de acordo com Barros:

Assim passou muitos meses
Sem ninguém ir visitá-la,
Só via o infame Golo
Quando ia atormentá-la,
Dizendo, dou-lhe o perdão,
Só depois de desonrá-la.

Ela respondia sempre:
-Antes prefiro a prisão
Morrerei nesta masmorra
Cheia de atribulação
Porém sempre virtuosa
Com toda reputação. (BARROS, 1974, p. 18, e. 85-86).

São aqui lembradas as dicotomias essenciais ao quadrado semiótico, conforme as modalidades do ser *versus* parecer. Na aparência, Genoveva é vista socialmente como adúltera, infiel e desonrada, porém, na essência, mantém seus valores éticos preservados.

De forma semelhante, Luzia-Homem é assediada pelo soldado Crapiúna, segundo Olímpio:

A vida lhe correu bem durante seis meses. Havia trabalho e ela ganhava o suficiente para se prover quase com fartura. Mas o coração pressentia, então, com vago terror, o perigo das pretensões de Crapiúna e ela procurava, por todos os meios, evitá-lo. Seu primeiro impulso, depois que lhe ele ousara falar em termos desabridos, foi anoitecer e não amanhecer; emigrar, confundir-se nas levas de famintos em busca das praias ubertosas, com os lagos povoados de curimãs, em cardumes assombrosos, os tabuleiros irrigados por orvalho abundante, cheios de plantações, e confinando, em contraste consolador, com a planície seca e estorricada. (OLÍMPIO, 2002, p. 21).

A jovem tem certeza das más pretensões de Crapiúna. Teme por si e por sua integridade, honra e dignidade, antevendo o perigo iminente que sua recusa perante o soldado poderá causar-lhe. Quanto à adaptação de *Luzia-Homem*, os cordelistas atualizam o romance, conforme Viana:

Lá no Morro do curral
Tinha um soldado metido
Era um tal de Crapiúna
Sujeito vil, enxerido
Que sempre a perseguia
Se aproximou de Luzia
Visando tirar partido

Rejeitado com veemência
Não se dava por vencido
Dia a dia foi ficando
Mais ousado e atrevido.
Sempre, sempre a lhe cercar
Vivia a se lamentar
por ser dela preterido. (VIANA, 2010-b, p. 7, e. 7-8).

Percebemos, que além da sequência narrativa presente no enredo original, há uma

reiteração no que concerne à persistência da etapa de manipulação, através das isotopias que remetem às constantes investidas de assédio e/ou desonra: “metido”, “vil”, “enxerido”, “ousado” e “atrevido.” Conseqüentemente, analisemos o trecho de Lima:

Com o orgulho afetado
Pela formosa Luzia.
Foi ficando obcecado
Por ela, que o repelia.
Por muitas era o malvado
Pretendido, desejado.
Mas só ela o atraía. (LIMA, 2020, p. 6, e. 15).

De igual maneira, as isotopias se mantêm atualizadas, conforme as palavras destacadas: “orgulho afetado/ obcecado/ atraía”. Os referidos exemplos remetem a um visível desrespeito sobre os valores do bem e da honra, ademais a uma visível manipulação e conseqüente recusa por parte das destinatárias Genoveva e Luzia-Homem, diante do contrato sugerido (proposto) pelos destinadores Golo e Crapiúna.

Portanto, é possível estabelecer uma semelhança entre as duas atrizes discursivas, que incorporam o M1 e cumprem o percurso trágico. Ambas são jovens, belas, honradas e dignas de respeito. Reitera-se, portanto, a presença da manutenção da isotopia ética, definida por Tavares:

Numa sociedade hierarquizada, onde cada um procura conformar-se com seu estado, a elevação dos mais humildes perante si mesmos e perante os outros advém da prática da virtude. A sociedade rege e garante-se pelo impacto direto da suserania e vassalagem e tem na honra, na promessa de fidelidade, o penhor de sua garantia. Mesmo a quem tem brasão e riqueza não lhes pode faltar o galardão da virtude, e os pobres, em particular, a quem só restam as esperanças do céu, devem escudar-se na prática do bem, da honra e da fidelidade aos princípios religiosos e sociais. (TAVARES, 1980, p. 26).

Conforme exposto acima, no M1 predomina a isotopia ética, a manutenção dos valores relacionados à honra, à dignidade e respeito aos preceitos sociais vigentes. Essa delineação da provação no percurso é uma recorrência para a manutenção do mito. E, tanto Genoveva como Luzia são manipuladas para a conformidade do consentimento e aceitação da desonra por seus oponentes, Golo e Crapiúna.

Ainda que as jovens defendam sua honra, em conformidade com o contrato divino, conscientemente não o dizem. Porém, a referida atitude é explícita por meio das previsões relatadas no nível discursivo, em que percebemos um futuro de adversidades e punições negativas que ambas percorrerão ao longo das histórias.

Esse é outro aspecto visível do mito da inocência perseguida: a manutenção da isotopia ética. Dessa forma, corrobora-se com o pensamento de Tavares:

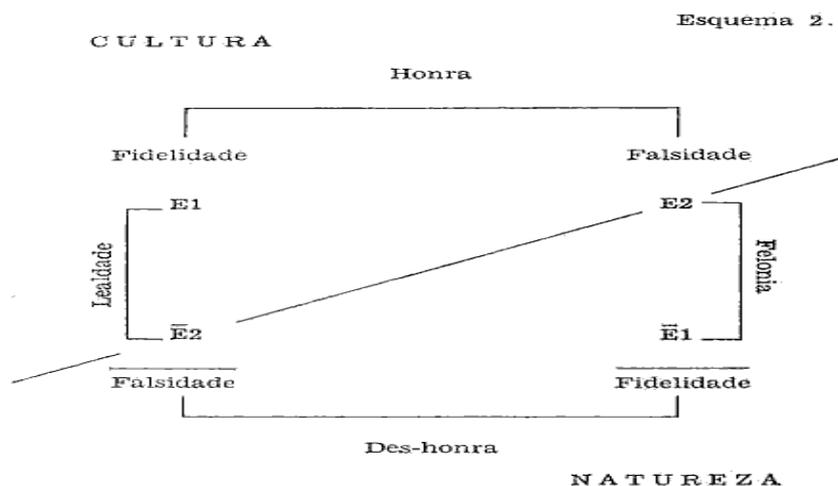
Estes dois mitos narram a aceitação ou recusa pelo D2 dos valores instalados pelo D1- a sociedade nordestina. Apresentam o momento da escolha que o engaja respectivamente como sujeito ou antissujeito, oponente do contrato vigente. A sociedade (D1) exterioriza seu querer através de prescrições e interdições; seus membros (D2) poderão aceitá-las ou recusá-las, os dois queres poderão harmonizar-se ou chocar-se; o D2 poderá atender à proposta ou deixar de atender a ela, para preferir seguir seus impulsos, ouvir a voz da natureza, que neste caso deve ser entendida como tudo aquilo que a sociedade rejeita, tudo aquilo que a cultura desautoriza, aborrece e condena. Nos dois mitos ocorrem alternativas de adesão e recusa. As atitudes de disforia surgem para maior realce das atitudes de euforia, de adesão. Dentro desse jogo antagônico prepara-se a vitória final do bem, que deve ser compreendido como o resultado dos valores positivos que a cultura, a sociedade construiu e empenha-se em conservar e organiza-se a derrota do mal, somatório de tudo que recebe reprovação social. (TAVARES, 1980, p. 21-22).

Conforme afirma Tavares Júnior, no trecho acima, nossa sociedade estabeleceu seus valores atribuídos ao bem e ao mal, de acordo com as normas culturais e naturais. É importante que destaquemos, ainda que, de forma incoerente, a manutenção dessa dicotomia ainda se mantém como fator determinante em nossa personalidade. Cabe aqui uma reflexão sobre a insistência aos bens culturais impostos pela sociedade vigente.

Nos exemplos detalhados aqui, a manutenção da honra configura-se unicamente pela exposição da figura feminina, que ainda é representativa do mesmo estereótipo. Embora a história-base seja antiga, a recorrência dela é atual e mantém seu enredo principal, ainda pautado na conduta feminina.

Estabeleceu-se, portanto, a principal dicotomia greimasiana, que consiste no jogo de oposições entre o bem *versus* o mal e a natureza *versus* a cultura, conforme o quadrado semiótico feito por Tavares:

Figura 1 – Quadro semiótico para explicar o jogo de oposições



Fonte: Tavares Júnior (1980, p. 25)

De acordo com a figura 01, os valores da honra se enquadram nas prescrições e/ou normas ditadas pela sociedade, que são reconhecidas como valores culturais e em oposição à desonra, em que figuram os valores que competem à natureza ou a toda e qualquer interdição frente aos valores culturais. Notamos também a dicotomia entre os atributos fidelidade *versus* falsidade, que remetem diretamente à lealdade em contraposição à felonía.

Além disso, é importante ressaltar o destaque atribuído à sanção, consiste no julgamento das destinatárias perante o programa divino, que é Deus, para o andamento das etapas e evolução do mito. É notório que Genoveva, desde o início de seu casamento com o Conde, mantém uma sanção popular positiva, como exemplificam diferentes versos do folheto de Barros (1974): “exemplo das filhas/tu és o anjo do lar/estavam ali pra recebê-la/com aplausos e louvores.” Em contrapartida, *Luzia-Homem*, adaptada em cordel, recebe uma sanção negativa pelos moradores de Sobral, retratado por Lima:

Veio o povo a lhe chamar
Luzia-Homem, pois ela
Tinha força muscular
Mas também feição mui bela
E muita gente a maldar,
Costumava declarar:
“Ela é homem, não donzela!” (LIMA, 2020, p. 5, e. 11).

Reiteramos que o julgamento negativo devotado à jovem pelos populares se mantém constante durante todo o enredo. No entanto, enquanto aqueles distantes a sancionavam como disforme em sua feminilidade, seus amigos e familiares próximos a reconheciam como sensível e emocional:

Na sua lida diária
Batalhava pelo pão
Mas por ser forte e arredia
Sofria discriminação
Cercada por inimigos
Somente seus dois amigos
Inda lhe davam atenção. (VIANA, 2010-b, p. 7, e. 9).

Percebemos que o enunciador reitera a cumplicidade masculina à jovem pela alusão aos atores discursivos Alexandre e Raulino como os únicos amigos fiéis à Luzia. No entanto, a atriz discursiva Luzia também tinha uma amiga, Teresinha, de quem era confidente: “Luzia também contava/Entre as amigas que tinha/Com alguém que se chamava/Teresa ou Teresinha” (LIMA, 2020, e. 19). Enfatizamos o aspecto da sanção negativa devotada à Luzia, um ponto determinante para seu desfecho final, sobre o qual é exposta a opinião de Leite Júnior:

Não é por acaso que o romance tem como página de abertura a descrição do morro do Curral do Açougue, matadouro ainda enegrecido pela nódoa da imolação animal. O sacrifício será consumado na cena final do romance. LH tem, desse modo, duplo balizamento (ou moldura): no início, a mancha da imolação animal, alicerce da futura penitenciária; no final, a execução é da heroína, síntese trágica determinada pela distorção do comportamento humano. (LEITE JÚNIOR, 1994, p. 63).

As referidas distorções permeiam as ambivalências que se concentram na dicotomia do bem *versus* mal. No entanto, mesmo que Luzia se adeque ao protótipo do M1, é julgada justamente por não seguir os moldes e/ou padrões femininos da época retratada. Conforme o nível do parecer (aparências), a jovem recebia um julgamento negativo, principalmente devido à sua força física e ao trabalho braçal, fatos que a dissociavam dos valores socialmente veiculados e/ou prescritos à época para uma donzela.

Sobre esse aspecto, o mesmo pode ser classificado como uma característica natural e não culturalmente criada, visto que Luzia é ridicularizada por sua diferença física em comparação as outras atrizes discursivas da época. No entanto, o detalhe ressaltado pelos olhares julgadores volta-se, sobretudo, à aparência física. Ressaltamos, porém, que o tema da feminilidade *versus* masculinidade, que se relaciona à Luzia-Homem, foi melhor desenvolvido na dissertação de Nathália Silva Athayde, intitulada *Luzia-Homem: a construção de simulacros identitários* (2014).

Ademais às caracterizações que remetem à aparência física e que são pertencentes aos universos feminino e masculino, a pesquisadora afirma que: “os temas e figuras utilizados para a apreensão de Luzia-Homem poderiam variar, segundo a perspectiva dos diferentes atores da narrativa” (ATHAYDE, 2014, p. 12). Essa afirmação comprova novamente as diversas sanções populares que a atriz discursiva recebe ao longo da narrativa.

Nessa perspectiva, é notório perceber, a partir dessas considerações, que os valores culturais se sobressaem aos naturais para uma sociedade tradicional. Conforme Nathália Athayde:

Assim, para os atores do enunciado, temos aparentes os músculos de Luzia-Homem, figura de masculinidade, força e poder. Ao mesmo tempo, há imanescente e oprimida, “a mulher tímida e frágil”, figura da feminilidade e fraqueza (impotência), cujo sofrimento é praticamente incessável no nível do enunciado. (...) Sendo assim, até este momento, temos a configuração de um simulacro dúbio: feminilidade e masculinidade, fraqueza e poder, luz e treva, coexistem em uma mesma configuração discursiva de Luzia, do mesmo modo que a sua alcunha “Luzia-Homem” nos remete à configuração conflituosa. (ATHAYDE, 2014, p. 93).

Portanto, de igual maneira nessa análise, as jovens, que assumem o papel de destinatárias, nas narrativas, ao recusarem a manipulação oferecida pelos oponentes Golo e Crapiúna, reafirmam os valores já existentes e vigentes, que são os valores mantidos pelo contrato divino e conseqüentemente os reiterados pela sociedade, na figura da honra.

O quadrado semiótico se integra pelas oposições básicas entre dois contrários diretos e que, segundo o mito da inocência perseguida, dizem respeito à dicotomia cultura *versus* natureza. Esses elementos são os pilares da manipulação e constante manutenção dos valores veiculados pela cultura social vigente. A recusa do primeiro contrato inicia automaticamente a segunda etapa do percurso do mito, que consiste na prova principal, que é a condenação à morte.

Em *Os martírios de Geneveva*, Golo, cansado das recusas da jovem, resolve executar a ordem do marido, aparentemente traído, que confere à esposa a sentença de degolamento nas montanhas. O antissujeito, porém, designa seus empregados para fazê-lo e Geneveva resigna-se perante seu destino:

Perante Deus eu confesso
Que vou morrer inocente!
Só de ti levo saudades
E te amo eternamente
E vos perdo a sentença
Que me destes cruelmente! (BARROS, 1974, p. 23, e. 102-104).

Reafirma-se, no trecho acima, o visível entendimento de seu futuro caminho sem, no entanto, recusar sua aceitação ao desafio a ela direcionado. Os versos “Perante Deus eu confesso/que vou morrer inocente” associam-se à classe temática justiça, elaborada por Albuquerque (2011), já que os vocábulos “morrer” e “inocente” são figuras do tema justiça. Nos versos seguintes, os vocábulos “perdo”, “sentença” e “cruelmente” aludem mais uma vez à inocência perseguida, pois se trata de uma calúnia infundada.

Pela manifestação discursiva, é preciso destacar que há uma visível conformidade em relação à aceitação das donzelas perante seus sacrifícios. Eles convertem-se em desafios, que serão aceitos e religiosamente aplicados pelas jovens. Sobre essa manifestação, ressaltamos que o mais importante para ambas é a aceitação e a execução do percurso da heroína, porque todas almejam a glória divina e sua conseqüente redenção.

Sobre essa passagem, destaca Tavares: “Submetido a várias provas, Geneveva permanece firme no desejo de identificar-se com o querer do Destinador Divino, que tem poder e saber absolutos. Nosso “herói”, no cumprimento de sua tarefa exemplar, mítica, tem o querer e o saber” (TAVARES, 1980, p. 45). Assim, as atrizes esperam agradar ao Deus

supremo, mesmo que desagradem seus semelhantes. Ademais, esperam a confiança e a aceitação de sua vida para a execução do contrato divino. Sem titubear, as atrizes seguem rumo às provas. No entanto, seus algozes não executam a ordem por piedade e a abandonam sozinha na floresta, com seu filho, fruto da união com o Conde.

Longe da civilização, Genoveva reinicia sua luta pela sobrevivência, esquecendo-se, por ora, as calúnias e provações sofridas. É essencial, que destaquemos uma analogia à dicotomia natureza *versus* sociedade, em que a atriz discursiva, excluída do convívio social, pelo seu aparente delito e/ou desvio, retorna à ordem natural, no enredo representado pela natureza, em que não há regras humanas para se moldar e sanções punitivas a serem aplicadas.

Inicia-se, dessa forma, a segunda fase, caracterizada penitência. Somente depois, a jovem é reencontrada por seu marido, que a restabelece ao meio social e cultural, após a exposição da verdade, que sana, portanto, a tensão narrativa através do reconhecimento da manutenção de sua virtude. Quando a jovem incorpora o saber de sua inocência, avança à prova glorificante, reintegração social elevada, que é tida como honesta e fiel defensora de sua honra e fidelidade. Genoveva é condenada injustamente à morte, mas escapa dela.

Diferentemente, em *Luzia-Homem*, há uma contrapartida na atualização do mito, já que o desfecho é diferente. Sua prova glorificante ou reintegração social se dá através de seu fim trágico. Após deixar Sobral rumo a Meruoca, junto de seus amigos e familiares, a jovem percebe um iminente perigo pela presença do soldado, que seguia a comitiva. Ao perceber o ataque de Crapiúna à Teresinha, ela sai em defesa de sua amiga. Logo, enfrenta seu último duelo com o antissujeito, na versão de Lima:

De Luzia o pervertido
O formoso corpo anela
Com esforço desmedido
Ele então luta com ela,
Que num gesto enlouquecido,
Nos olhos do vil bandido
Crava fundo as unhas dela.

O ataque da donzela
Cegara o marginal,
Que irado enfia nela
Um amolado punhal.
E, chamando a mãe singela,
A moça, forte e tão bela,
Tomba sobre o pedregal. (LIMA, 2020, p. 28, e. 92-93).

Em uma narrativa que retrata ações rápidas pela execução do duelo entre a heroína e o antissujeito, os vocábulos “esforço”, “luta”, “enlouquecido”, “bandido” figurativizam o

tema sofrimento, que integra a classe temática romance. Em continuidade, as palavras “ataque”, “irado”, “enfia”, “punhal” figuram os temas cilada e agressão, estão presentes na classe temática crime.

Embora Luzia lute e tente se libertar do ataque mortal do soldado, na defesa de sua integridade e honra, valores maiores que tudo, ao realizar suas tentativas de defesa, cumpre o destino, em total acordo com os valores propostos pelo contrato divino. Defendeu sua honra até a morte, lutando contra seu oponente, Crapiúna.

Ainda que no plano do parecer (aparências), Luzia em vida tenha recebido uma sanção popular negativa, sua redenção se dá justamente após a morte, que simboliza uma prova de santidade contra os valores apregoados pelo mal e sua consequente reiteração perante os contratos divinos estabelecidos. Dessa maneira, explica melhor Tavares:

Adentrando-se mais no universo semântico do mito da inocência perseguida, podemos perceber que sua articulação profunda se faz ao nível primeiro da estrutura elementar binária do bem e do mal. Genoveva, postando-se ao lado do Bem, aqui compreendido como a soma dos valores propostos pelo D1 social para o alcance do objeto – felicidade –, jamais poderia permanecer no espaço da morte, pois sempre recusou o mal (valores rejeitados pela cultura). (TAVARES, 1980, p. 25).

Tal qual Genoveva, Luzia-Homem também defendeu os valores atribuídos ao contrato divino, que consistem na honra, na moral, na dignidade e na ética, diante de todas as adversidades que lhe foram apresentadas. Em contrapartida, sua morte não finda a ascendência mitológica que se mantém no M1. A representação fúnebre toma ares de redenção, que aludem ao mito da inocência perseguida. Sobre essa associação, acrescentamos a afirmação de Leite Júnior:

Há mitos criados na literatura. A índia Iracema, idealizada por José de Alencar, representa a América, em início de colonização pelos europeus, representados por Martim Soares Moreno. *Luzia-Homem*, por sua vez, é uma Iracema realista, mito literário de uma época em que o amor pelo Brasil já não se traduzia na louvação romântica de seu passado, mas da reflexão crítica sobre seus problemas sociais. (LEITE JÚNIOR, 2015, p. 11).

Se a morte de Luzia-Homem indica uma referência aos problemas sociais àquela época, o drama da desigualdade social, seca, miséria e ineficácia do Estado seguem um tema reiterado e bastante atualizado em nossa sociedade, através dos textos comparados. Agrega-se a essa afirmação as reiterações semânticas relacionadas à manutenção da sobrevivência em meio à seca realizada pela jovem, conforme os versos de Lima (2020): “a moça era obrigada” (e. 9)/“a trabalhar como três” (e. 9)/“era sustentada” (e. 10)/“pela donzela sem par” (e. 10).

Ademais, os aspectos representativos e que se relacionam ao drama dos nordestinos são uma constante pela manifestação dos vocábulos que representam os temas dor e sofrimento: “numerosos retirantes” (e. 1)/“faminta multidão” (e. 2)/“trazendo a dor e o fastio” (e. 4)/“eram então da tortura” (e. 5).

Concluimos, portanto, que os textos adaptados mantêm os pressupostos e caracteres míticos relacionados ao M1. Eles reduplicam os mesmos valores, que são repetitivos e oriundos de uma sociedade machista, em que os padrões exaltados correspondem à moralidade tradicional, segundo os quais o senso comum dissemina-os em nossa contemporaneidade. A partir do momento em que estabelecemos um breve elo temporal entre essas duas sociedades, percebemos que as considerações de Tavares permanecem constantes e atualizadas:

Os conceitos de honra, bravura, lealdade e de compostura da mulher são ainda compreendidos dentro de conotações, que já não encontram plena ressonância em nossos dias e guardam traços semânticos de uma ética bem tradicional. Numa sociedade moralizante, fortemente marcada pela antinomia do Bem e do Mal, inspirada por uma moral religiosa conservadora, à margem das preocupações sociais, em que há, em grande parte total aceitação das condições de vida, decorrentes da vontade divina, vigem, quase plenamente, valores de uma axiologia medieval. (TAVARES, 1980, p. 49).

Ademais, para a manutenção e persistência do mito, faz-se essencial a defesa constante da honra (integridade) em todos os momentos da narrativa. Além disso, no que se refere à isotopia ética, em que a honra é regra, ela representa todos os caracteres e preceitos para a manifestação e existência do M1. No tocante ao M2, a isotopia sexual, que no M1 é abominada, será o início da manifestação do mito da maldade castigada.

Reiteramos que as dicotomias ora estudadas, o Mal e o Bem, são atributos essenciais do ser humano e que, portanto, devem ser compreendidos e acolhidos pela sociedade vigente. Em resumo, as atrizes discursivas realizaram a missão designada: a manutenção do contrato divino ao qual foram direcionadas, que se configurou pela afirmação da dignidade, honra e ética, conforme os valores religiosos estabelecidos, ainda que diante de quaisquer adversidades que apareçam em seu percurso. A prova maior é que a aceitação, concordância e execução do percurso do herói lhes custou a própria vida.

3.2 O mito da maldade castigada

*“Pois na maldade completa / Vivia o tal
desalmado.”* (LIMA, 2020, p. 6, e. 14)

Considera-se o segundo mito em análise, denominado aqui como M2, essencialmente relacionado ao M1, embora sejam opostos e manifestados discursivamente de maneiras diferentes. Porém, eles mantêm o duelo existencial reiterado por Tavares Júnior (1980) no M1 e compõem a dicotomia essencial da humanidade, o bem *versus* o mal. Além disso, a dualidade é reiterada pela manifestação de inúmeros temas e figuras que serão comprovados ao longo da análise, pelas isotopias que se mantêm predominantes.

No entanto, precisamos esclarecer que as diversas manifestações em que o M2 se apresenta estão diretamente relacionadas ao seu teor educativo, que busca sensibilizar, por meio da cronologia malfeito, castigo e lição. De maneira semelhante, Tavares Júnior organizou uma sequência para a manifestação do M1, que aqui também será analisada. Para nós, enquanto estudiosos da área de literatura, fica claro estabelecer uma função educativa nos folhetos de cordel, quando tratam de temas relacionados a malfeitos e castigos posteriores.

Tais manifestações justificam a importância didática dos folhetos junto ao seu público leitor, para educar e conscientizá-los. Logo, conseguimos agrupá-lo a outros gêneros textuais, que realizam a mesma função, a exemplo das fábulas, dos apólogos e dos sermões. Interessa-nos, portanto, reconhecê-lo como exemplo de obra exemplar, que busca conscientizar seus leitores acerca de um teor moralizante.

Assim também ocorre no M2, em que os mitos se associam aos cordéis adaptados de *Luzia-Homem*. Para iniciar essa exposição, reiteramos a ideia que “De início o Mal vai bem, para ao final decair”, conforme panorama traçado por Tavares:

Contrapartida ao mito da inocência perseguida (M1), o mito da maldade castigada (M2) é a história exemplar da derrota das forças do mal, do castigo do pecado, da punição, do vício. O M1 é o lugar da vitória do bem, do prêmio da virtude, do louvor da moralidade. Justapostos, compõem esses dois mitos a categoria sêmica binária – Bem vs. Mal – que pode servir de estrutura elementar de significação do universo semântico do cordel nordestino, manifesto em várias narrativas, para as quais consideramos a de *Os martírios de Genoveva* como história-base do M1 e consideraremos o folheto *História de um filho que botou a sela na mãe e amigou-se com a irmã* como história-base do M2. (TAVARES, 1980, p. 55).

Dessa forma, a recorrência do percurso do M2 cumpre seu propósito perante seu teor didático e traz um ensinamento, que não deve ser seguido, já que a normatização social e cultural repele-o totalmente e o abomina ao ponto de excluí-lo para o campo destinado à natureza, tema diretamente oposto à cultura, em que a última se denomina eufórica e àquela disfórica. Assim, referenciamos um breve resumo da história, conforme explica Tavares:

Gregório, um rapaz “perverso, estrompa e malvado”, deixou seu cavalo amarrado no terreiro de casa e foi à rua dançar. Na festa, demorou-se pouco. De volta à casa, procurou o cavalo. Este fora solto pela mãe. Enfurecido, endiabrou-se, pegou a mãe, selou-a, montou-se nela, danando-lhe a espora. Deu uma surra no pai e amigou-se com a irmã. Um vizinho, que a tudo presenciou, procurou os padrinhos do rapaz, que se dirigiram à casa do afilhado. Em lá chegando, foram maltratados por ele, que os encangou na manjarra, juntamente com o vizinho. A uma maldição da madrinha, viu-se metamorfoseado em bode pai-de-chiqueiro (TAVARES, 1980, p. 57).

De acordo com essas considerações, o M2 encontra o ambiente perfeito para sua manifestação na literatura popular, predominantemente nos cordéis nordestinos. Assim como a história-base aqui analisada, existem outras, tais como enumera Tavares Júnior: “*O monstro do Rio Negro* (história 2); *A moça que virou cavalo* (história 3); *A moça que virou cobra* (história 4); *A moça que bateu na mãe e virou uma cachorra* (história 5)” (TAVARES, 1980, p. 58). Confirmamos, portanto, a ideia de que a manifestação discursiva dos referidos mitos trazem um visível cunho informativo, educativo e, conseqüentemente, moralizante ao seu público-alvo, que conhece e consome a literatura de cordel.

Cabe ressaltar que os recursos se relacionam diretamente a um passado e também a um futuro, em uma alusão à ideia de que: “toda mensagem narrativa (mito, conto, peça de teatro, etc.) comporta uma dimensão temporal. Os fatos narrados entretêm entre si relações de anterioridade e posteridade” (TAVARES, 1980, p. 58).

Logo, há uma lógica comparação entre antes e depois, causa e consequência das ações que são representadas, em uma espécie de linha cronológica do tempo. Sobre essa associação, Greimas¹⁷ orienta que há a exposição de dois conteúdos: o invertido, primeiramente, e, conseqüentemente, o posto. Portanto, no início, o Mal impera para, ao final, ser derrotado pelo Bem. Ademais a essa delimitação discursiva, Tavares Júnior apresenta a caracterização do M2 através de uma divisão didática em seis etapas:

- I) Sequência inicial – apresentação geral/introdução do enredo/retomada aos aspectos formais do plano de expressão;
- II) 2ª sequência – violentação dos pais e/ ou zombaria da religião;
- III) 3ª sequência – metamorfose em animal;
- IV) 4ª sequência – peregrinação expiatória;
- V) 5ª sequência – regresso à forma humana
- VI) Sequência final (TAVARES, 1980, p. 59).

Portanto, os atores discursivos, quando denominados destinadores, e que assumem a personificação do M2 aparecem como Gregório, na história-base e como Crapiúna, nos cordéis *Luzia-Homem*. Os referidos textos desenvolvem a cronologia da sequência narrativa tradicional. Após esta explanação, segue-se ao detalhamento das etapas acima expostas,

¹⁷ “A este antes vs. após discursivo corresponde uma reviravolta de situação, uma inversão dos signos do conteúdo” (Greimas *apud* Tavares Júnior, 1980, p. 58).

conforme o enredo das narrativas.

A sequência inicial, denominada introdução ou apresentação da história, no cordel, segue um paradigma único, que também é um modelo básico, que se mantém recorrente em quase todos os cordéis que narram histórias fantasiosas ou com peripécias, conforme afirma Tavares:

Uma das características formais da literatura de cordel é a obediência a modelos de composição, dos quais o poeta popular procura não fugir. Há sempre repetições, do mesmo tipo de estrofe e dos padrões métricos e contínua retomada dos mesmos assuntos, o que assegura à literatura uma perenidade, formal e de conteúdo, decorrente da exposição reiterativa dos mesmos *topoi* estilísticos e temáticos. Quanto mais o folheto se amolda aos procedimentos tradicionais, mais aplaudido e apreciado se torna. Esta ausência de inovações, este conformismo de composição dá à narrativa de cordel um caráter acentuado de obra coletiva, em que a figura do poeta como indivíduo se dissolve e apaga, para fazer surgir o poeta como vate, como intérprete dos sentimentos do povo, como porta-voz da coletividade, como transmissor, sem refração, dos valores culturais, e sua obra adquire, por esta razão, características de uma narrativa mítica. (TAVARES, 1980, p. 60).

De igual maneira, os cordelistas mantêm a mesma estrutura enunciativa, conforme os moldes delimitados pelo cordel. Consequentemente, o enunciador estabelece a reiteração do modelo padrão, que é exemplificado através dos aspectos enunciativos, em que o enunciador alterna a sua fala com a interlocução padrão da terceira pessoa do singular. De acordo com trecho citado por Tavares:

Prezados e caros leitores
Vamos ouvir um passado
Uma história engraçada
De um filho amaldiçoado
Quando ele se aperreou
Pegou a mãe e selou
Passou o dia montado.

Este fato foi verdade
Vou dar as provas legais
As rádios anunciaram
Dos sertões às capitais
Foi um drama engraçado
A 5 do mês passado
Segundo diz os jornais. (TAVARES, 1980, p. 60).

Os versos “Vamos ouvir um passado”, “Este fato foi verdade/Vou dar as provas legais”, indicam uma visível aproximação entre o cordelista e seu público-alvo. O vocábulo “passado” pressupõe um conteúdo invertido vs. um conteúdo posto, já que indicam tempo passado vs. tempo presente. Seguem-se outros versos em que o poeta introduz o mote da história-base: “Uma história engraçada/De um filho amaldiçoado”. O último vocábulo indica uma caracterização negativa relacionada ao destinador que, consequentemente, receberá

punições por seu malfeito.

De igual maneira, os cordéis adaptados buscam o convencimento do leitor sob as mesmas reiterações estruturais que mantêm, conseqüentemente, o fio condutor das histórias. Eles sabem de todos os fatos e os descrevem detalhadamente: “E aqui lhes anuncio/Que era com alimento/Que aquele povo bravo/Tinha o ressarcimento” (LIMA, 2020, e. 5). O poeta, ao utilizar essa estratégia, relata, aos enunciatórios sobre sua onisciência diante dos fatos contados, em tom confessional e de aproximação. De forma semelhante, mantém Viana:

Se o leitor não reconhece
O tal ‘responso falado’
Vou transcrevê-la na íntegra
Para ficar inteirado
É uma antiga oração
Bem popular no sertão
Naquele tempo passado. (VIANA, 2010-b, p. 11, e. 23).

Na estrofe acima, além da aproximação enunciativa, característica da primeira sequência: “Se o leitor não reconhece”, “Vou transcrevê-lo/Para ficar inteirado”, o cordelista ainda nos remete ao conteúdo invertido *versus* posto, conforme os versos: “Bem popular no sertão/Naquele tempo passado”.

A segunda sequência é denominada violentação dos pais e/ou zombaria da religião, que marca a aversão às regras sociais delimitadas pela sociedade. Na história-base, é perceptível a ausência de respeito/temor/carinho pelos membros familiares, com destaque para a figura materna, segundo explica Tavares:

Botou a sela na mãe
Às seis horas da manhã
A velha viu-se apertada
Gregório disse: – essa vai
Deu uma surra no pai
E amigou-se com a irmã. (TAVARES, 1980, p. 62).

Os aspectos destacados correspondem ao descumprimento das regras familiares, no quesito respeito, o antissujeito, incorporado ao destinatário Gregório, descumpra todas as condutas sociais já estabelecidas e se volta contra todos os membros de sua família.

Ademais, há um descumprimento das convenções e as figuras femininas são triplamente desrespeitadas como seres humanos, familiares e mulheres. Há a predominância da isotopia sexual no M2, fato esse verificado pelo relato em que Gregório desposa a própria irmã. Observemos como os cordéis reiteram os mesmos aspectos em Crapiúna. Conforme observamos, primeiramente em Lima:

Era a figura abjeta
 Crapiúna, um vil soldado
 Cujá vida era repleta
 De perversão e pecado.
 A todos ele inquieta,
 Pois na maldade completa,
 Vivia o tal desalmado. (LIMA, 2020, p. 6, e. 14).

Conforme estrofe acima, os vocábulos: “vil”, “perversão”, “pecado”, “maldade completa” e “desalmado” indicam uma recorrência predominante de aspectos relacionados ao mal, já que Crapiúna assume a função de antissujeito perante os outros atores discursivos. Ele não cumpre os acordos sociais estabelecidos, tampouco se preocupa com a reputação: “A todos ele inquieta”, Vivia o tal desalmado”. Viana também apresenta em sua descrição, aspectos relacionados à figura do mal incorporada pelo soldado:

Vendo então que Alexandre
 Era de fato um rival
 O soldado Crapiúna
 Pensava em fazer-lhe o mal
 Mas Alexandre, direito,
 Aumentava seu conceito
 Na cidade de Sobral. (VIANA, 2010-b, p. 8, e. 12).

Conforme a estrofe acima, percebemos uma visível dicotomia entre as exposições: a figura do Mal, incorporada por Crapiúna e o Bem personificado em Alexandre. Essa dualidade é precursora das ações do soldado, que chegou a tramar uma armadilha para prejudicar um inocente.

Dessa forma, Viana reitera as atitudes de Crapiúna, que não mediria esforços até conseguir desposar Luzia-Homem: “O soldado Crapiúna/Pensava em fazer-lhe o mal”. Ele transgride as regras e convenções sociais, estabelecidas pelo caráter e honestidade, ao forjar um roubo para criminalizar Alexandre, segundo versão de Lima:

De fato, por malvadeza
 E por ciúmes também,
 Crapiúna, com frieza
 De quem ao mal diz: “amém!”
 Já havia posto à mesa
 Um modo de sua presa
 Sentir sua fúria e desdém.

Logo, incumbiu alguém
 Pra promover um destroço:
 Roubar o tal armazém
 Onde trabalhava o moço
 Este homem era de bem;
 A população porém,
 Pra culpá-lo, deu endosso. (LIMA, 2020, p. 12, e. 36-37).

A estrofe acima remete aos aspectos temáticos figurativos que se associam ao M2: “malvadeza”, “frieza”, “mal”, “destrução”, que indicam a figura do Mal personificado. Ainda que Alexandre não fosse culpado, o roubo do armazém recaiu sobre ele, que logo foi preso e punido com a perda da liberdade. Após essa ação, chega-se à terceira sequência, conforme descrição de Tavares:

Violentador da ordem, possesso, incestuoso, blasfemador, só resta ao possuído pelas forças demoníacas a transformação em animal: bode, cavalo, cachorro, dragão, cobra, etc. Já não há lugar para ele no espaço da cultura: deve ser recambiado para a dêixis da Natureza, lugar da anarquia, libertação, domínio dos instintos, onde reina o caos, a indistinção, onde imperam as forças do Mal, o qual tem nas figuras teriomórficas a sua simbolização. (TAVARES, 1980, p. 63).

Se, nas manifestações de narrativas míticas populares, o Mal personificado incorpora a forma e caracteres de um ser animalesco que indicam uma punição aos comportamentos proibidos pela normatização social, nos cordéis em análise essa etapa é verificada por meio da exposição de um certo exagero no que concerne às manifestações relacionadas à isotopia sexual:

Luzia seguiu depois
Com Dona Zefa e Raulino
Mas vejam a negra cilada
Que preparou-lhe o destino
Pois Crapiúna fugiu
E de pronto a seguiu
Com seu instinto assassino. (VIANA, 2010-b, p. 14, e. 31).

A exposição dos vocábulos: “negra”, “cilada”, “destino”, “seguiu”, “assassino” reiteram os aspectos reiteram um fato passional, sobretudo pela predominância dos instintos relacionados à anarquia, que se associam à dêixis da natureza, conforme os valores sociais já expostos. O antissujeito Crapiúna incorpora uma sequência através de traços animalescos, que são associados à isotopia sexual, pois tudo gira em torno de seu desejo desenfreado por Luzia: “E de tanto a desejar/ Chega o vilão a rasgar/ Da bela jovem o vestido” (LIMA, 2020, e. 91).

As sequências seguintes, conforme a estrutura do M2, que consistem na peregrinação expiatória, regresso à forma humana e final, aparecem entrelaçadas umas às outras, nas adaptações em cordéis, que são versões condensadas dos textos originais.

Tanto no romance original, quanto nos cordéis, Crapiúna mantém-se indignado pela privação de sua liberdade. Ele almeja fugir e, quando consegue, realiza seu último malfeito. Consegue seguir o grupo de Luzia-Homem, para vingar-se de Teresinha. No entanto, entra em confronto com Luzia e decide desposá-la. Conforme trecho abaixo:

De Luzia, o pervertido,
 O famoso corpo anela.
 Com esforço desmedido
 Ele então luta com ela.
 Que num gesto enlouquecido
 Nos olhos do vil bandido
 Crava fundo as unhas dela

Seguido pelo local
 Pela cegueira tomado,
 Logo o bandido boçal,
 Dorido e desesperado
 Tem também triste final
 Cai num abismo fatal,
 Falecendo o vil soldado. (LIMA, 2020, p. 28, e. 92-94).

Observamos que as ações de Crapiúna são inescrupulosas e essas atitudes indicam que os atributos relacionados ao M2 aludem diretamente aos instintos animais. Esses são reiterados por meios dos vocábulos: “pervertido”, “esforço desmedido”, “gesto enlouquecido”, “vil bandido”, “pela cegueira tomado”. Nessa mesma sequência, sua morte e punição são retratadas: “Nos olhos do vil bandido”, “Pela cegueira tomado”, “tem também triste final”, “falecendo o vil soldado”.

Assim, a morte, para o M2 é vista como uma punição, já que os comportamentos mantidos pelo antissujeito são totalmente reprimidos pela convenção social. Em mesma consonância, as isotopias animais são reiteradas por Viana:

Achando-a só um instante
 Tratou de lhe agarrar
 Chamando por Alexandre
 Pôs-se Luzia a gritar
 Travou-se a luta mortal
 E aquele bruto animal
 Entendeu de lhe matar. (VIANA, 2010-b, p. 15, e. 32).

Em Viana, apesar da representação da mesma sequência figurativa, não há relato da morte do soldado, ficando seu fim implícito, já que a ênfase é na morte da heroína Luzia. No entanto, através dos versos: “Defendendo sua honra/Luzia ainda lutou/Com suas unhas um olho/De Crapiúna arrancou”, percebe-se que o soldado recebeu a penalidade máxima por seus erros cometidos em vida.

Após o transe, oriundo da manifestação animal, o embate físico, seguido do consequente ataque à fera, praticado por Luzia, a morte corresponde à sequência final para ambos atores do discurso. No entanto, sua significação é diferente. Para a jovem, é uma redenção, para o soldado, um castigo.

3.3 Reiteraões semânticas

“Defendendo sua honra/ Luzia ainda lutou.”

(VIANA, 2010-b, p. 15, e. 33)

Os percursos trilhados por ambas as histórias são bastante similares, porém há uma singela diferença no que concerne ao final, caracterizados pelos desfechos. Ademais, ao percurso dos mitos, suas características, traços significativos e às simbologias veridictórias, é essencial destacar as isotopias utilizadas por Tavares na condução dos referidos mitos.

Em relação ao M1, há uma predominância pela manutenção da honra, que reitera todas as atitudes realizadas por seus atores discursivos envolvidos. No tocante ao M2, o tema da desobediência e a ênfase no desvio sexual e desonra são fatores determinantes na evolução da história-base, pois em torno disso se manifesta e se concretiza a personificação do mito da maldade castigada.

No entanto, importa destacar, no referido estudo que, em uma breve análise, é notória a aproximação e/ou alinhamento que os temas honra *versus* desonra mantêm de maneira constante ao longo das duas narrativas. Assim também como as dualidades humanas, essa oposição é essencial para a existência e conseqüente recorrência semântica dos dois mitos analisados.

Um não pode existir sem o outro, porque os mesmos se configuram como dualidades diretamente essenciais à perpetuação de sua manutenção. A essa inerência associamos sua atualização semântica nos textos contemporâneos, que foram inclusive utilizados na análise comparativa.

Os dois mitos se repelem e, ao mesmo tempo, se complementam, compondo as manifestações sociais das quais todo ser humano é capaz de cultivar e expor no decorrer de sua existência. Novamente, destacam-se as manifestações das dicotomias mais visíveis, no âmbito social, pois referem-se à cultura *versus* natureza. Àquela é aceita e prescrita como correta, ignora os traços dessa, em que o pesquisador realiza uma associação das regras e convenções sociais, sobretudo pelos aspectos relacionados aos aspectos sexuais, aqui vistos como traços negativos pela sociedade vigente.

Os discursos são similares e divergentes em relação ao final. Em *Genoveva*, após a verdade vir à tona, o casal reconstitui seu matrimônio, antes diluído pelas calúnias do antissujeito Golo. Em diferente consonância, o casal reintegra-se à sociedade como uma

família zelosa e tradicional, segundo os moldes da época. Há, sobretudo, a manutenção acerca da perspectiva sobre a ideia de que os principais atores discursivos vivenciam a cristalização do “felizes para sempre”.

Em contrapartida, no romance *Luzia-Homem* e seus cordéis adaptados, esse desfecho não se mantém. As alegorias do bem, na figura da destinatária Luzia, e do mal, pelo destinador Crapiúna, duelam, para, ao final, o bem prevalecer. Todavia, para a manutenção dessa linearidade, faz-se necessário que a atriz discursiva siga o percurso do herói, aqui representado pela efetiva defesa da honra e consequente morte.

O final trágico alude à defesa da honra, da moral, dos bons costumes, que é a isotopia predominante ao longo de todo o enredo. Ademais, por sua plena integridade, Luzia duela contra seu maior inimigo e, dessa forma, chega-se ao desfecho. O aspecto referido é visto como uma redenção, pois segue os preceitos da sociedade predominantemente conservadora, que exalta a virtude apregoada pela castidade feminina e consequente valorização do matrimônio como única maneira aceitável à consumação da relação conjugal, que é permitida perante a igreja e sociedade.

Para Crapiúna a morte é castigo e maldição, sobretudo pela manifestação dos aspectos animalescos, conforme o M2. Já ao M1, a morte de Luzia se relacionando a uma redenção. Em plena assonância com os valores pregoados pelos atributos religiosos, principalmente as doutrinas que são divulgadas. O M2 configura-se como inadequado em quaisquer níveis de convívio social humano.

Reiteramos a insistência normativa da obediência, manutenção e adequação à honra, que condiciona o comportamento humano à unilateralidade das virtudes, em uma insistente desaprovação dos defeitos ou comportamentos diferentes da normatização social. Elencamos algumas observações, na referida análise, dentre as já expostas, de que os mitos seguem atualizando-se em nossa sociedade, principalmente em reordenamentos e novas associações sócio-culturais, como comprova nossa análise sobre a presença no romance e suas duas adaptações.

Reafirmamos o teor didático dos cordéis aqui representados, que figuram, pelos aspectos formais e conteudísticos, como propagadores de narrativas exemplares, a exemplos de outros gêneros textuais, tais como a fábula, apólogo, lendas, dentre outros, que colaboram diretamente para a inserção de temas sociais relevantes nas literaturas erudita e /ou popular.

4 ROMANCE *LUZIA-HOMEM* E DOIS CORDÉIS ADAPTADOS

“- *Arrede-se! Deixe-me passar!..*”

(OLIMPIO, 2002, p. 163)

Este capítulo é dedicado à análise detalhada que realizamos junto à adaptação do romance *Luzia-Homem* para a literatura de cordel. Por meio da semiótica discursiva, analisaremos, por meio do estudo de vocabulário na perspectiva da semiótica discursiva, as manifestações que ocorrem no romance e suas adaptações em folhetos, que se relacionam diretamente ao modo de contar.

Essas premissas serão explicadas durante a apresentação dos conceitos para uma cronologia dos cordéis adaptados e posterior análise dos mesmos. Tomaremos, inicialmente, as considerações sobre o plano da expressão e do conteúdo, visto que em nosso estudo daremos importância às modificações realizadas em relação às alterações no campo dos gêneros textuais, que consistem, respectivamente, entre prosa e poesia. Para uma melhor compreensão, socializamos as definições, de acordo com o *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtés:

Denomina-se plano da expressão o significante saussuriano considerado na totalidade de suas articulações, como o verso de uma folha de papel cujo anverso seria o significado, e não no sentido de ‘imagem acústica’ como uma leitura superficial de Saussure permite alguns interpretá-lo. O plano da expressão está em relação de pressuposição recíproca com o plano do conteúdo, e a reunião deles no momento do ato de linguagem corresponde à semiose. A distinção desses dois planos da linguagem é, para a teoria hjelmsleviana, logicamente anterior à divisão de cada um deles em forma e substância. A forma da expressão é assim o objeto de estudo da fonologia, enquanto a substância da expressão cabe à fonética. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 174).

Portanto, associamos o plano da expressão às configurações relacionadas aos aspectos de apresentação do romance e dos cordéis, visto que a análise comparativa trata de dois gêneros bem distintos. Além disso, como ocorre a transposição de um gênero a outro. No tocante ao plano do conteúdo, que enfoca os assuntos principais relacionados ao enredo e os aspectos de pessoa, tempo e espaço na narrativa.

Também identificaremos como se manifestam algumas referências acerca das isotopias mais recorrentes nos textos literários adaptados. Reafirmamos, portanto, que a referida análise segue os pressupostos da semiótica greimasiana, como possibilidade interpretativa dos textos em cordéis. Porém, não isenta nenhuma outra possibilidade de

trabalho junto aos textos literários em análise.

Nessa perspectiva, daremos continuidade à análise segundo a estrutura da sequência canônica, que abrange as etapas de manipulação, competência, performance e sanção. Ressaltamos que as mesmas são fases integrantes do percurso gerativo de sentido (PGS), conforme explica Fiorin:

O percurso gerativo de sentido é um modelo que simula a produção e a interpretação do significado do conteúdo. Na verdade ele não descreve a maneira real de produzir um discurso, mas constitui, para usar as palavras de Denis Bertrand, um “simulacro metodológico”, que nos permite ler um texto com mais eficácia. Esse modelo mostra aquilo que sabemos de forma intuitiva: que o sentido do texto não é redutível à soma dos sentidos das palavras que o compõem nem dos enunciados em que os vocábulos se encadeiam, mas que decorrem de uma articulação dos elementos que o formam - que existem uma sintaxe e uma semântica do discurso. (FIORIN, 2016, p. 44).

É por meio dessa sequência de acontecimentos, que poderemos verificar e comparar como os atores discursivos, o tempo e o espaço são representados ao longo das três versões em análise. No entanto, ressaltamos que, no tocante ao andamento do enredo, inevitavelmente também retomaremos alguns conceitos semióticos, que se referem, principalmente, à elasticidade discursiva. Como explicam Greimas e Courtés:

A elasticidade do discurso é provavelmente - e pelo menos tanto quanto aquilo que se chama dupla articulação - uma das propriedades específicas das línguas naturais. Consiste na aptidão do discurso a distender linearmente hierarquias semióticas, a dispor em sucessão os segmentos discursivos pertencentes a níveis muito diferentes duma dada semiótica. A produção do discurso se acha assim caracterizada por dois tipos de atividades aparentemente contraditórias: expansão e condensação. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 138).

Logo, destacamos que, no tocante às adaptações em cordel, é expressiva a ideia da condensação, visto que é visível nas atualizações da obra original uma redução em sua extensão. Em consonância a essa possibilidade discursiva, em anterior ensaio sobre a atual adaptação, explicam Leite e Soares (2021, p. 64): “Cabe lembrar que os casos ora em estudo se enquadram na condensação, já que o texto de origem é redimensionado para um gênero mais sintético, que é o romance em cordel”. Isso, sem, no entanto, perder a sua essência narrativa, pois os principais elementos intertextuais se reiteram ao longo das versões.

Dessa forma, consideramos que a utilização das adaptações literárias, seja em forma de redução ou de extensão, é tão eficaz e essencial à literatura quanto a existência das práticas sociais, segundo as quais afirma Bakhtin: “o discurso é tão social quanto à língua. As formas de enunciado também são sociais e, como a língua, são igualmente determinadas pela comunicação” (BAKHTIN, 2008, p. 101).

Em nossa investigação textual, tentaremos identificar quais elementos são mais recorrentes no que compete aos aspectos da enunciação, que conforme define Barros: “é instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas. Pode, nas diversas concepções linguísticas e semióticas, ser reconstruída a partir sobretudo das “marcas” que constroem ao longo do discurso.” (BARROS, 2005, p. 53).

São justamente essas marcas que correspondem aos aspectos relacionados à manifestação do tempo, do espaço e dos atores discursivos ao longo da narrativa. Elas serão um compilado das escolhas do sujeito da enunciação, que realizará o processo de transformação da narrativa em discurso. No entanto, cabe explicar melhor esse processo. De acordo com Fiorin:

Os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que os converte em discurso. A enunciação é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação). Ao realizar-se ela deixa marcas no discurso que constrói. (...) Mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, a enunciação existe, uma vez que nenhuma frase se enuncia sozinha. (FIORIN, 2016, p. 55-56).

Justamente pela explicação anterior, o processo de enunciação é inerente aos textos. Devido a esses fatores, seu processo de estudo e identificação do enunciador, do autor, do enunciatário e do leitor, é uma possibilidade interpretativa na análise dos textos pela semiótica discursiva. Eles existem, fazem-se presentes nas estruturas textuais, estão prontos para serem analisados e subdividem-se em outros aspectos. No entanto, sempre aparecem relacionados aos atos do discurso.

Sabemos que, conforme as marcas discursivas, são partes essenciais à análise seus elementos constituintes, caracterizados pelas categorias de pessoa, tempo e espaço na narrativa. Em uma melhor explicação acerca do “*eu, aqui e agora*”, descreve Fiorin: “esses três elementos se definem em relação à instância da enunciação: ele é aquele que não fala e aquele a que não se fala; então é o tempo não relacionado diretamente ao momento da enunciação; alhures é o espaço não ordenado em relação ao aqui, onde se produz o enunciado.” (FIORIN, 2016, p. 58).

Porém, primeiramente, é preciso socializar que a existência das adaptações em cordel não é uma prática recente. Ainda que por meio de diferentes possibilidades, o ato de recontar histórias através de diferentes perspectivas, em nosso caso específico, adaptações em literatura de cordel, não é algo novo. Nesse quesito, agregamos a criação e a socialização das adaptações literárias. Elas consistem, sobretudo como práticas consolidadas, recorrentes desde a Grécia antiga. Sobre esse traço histórico, complementa Mateus:

Desde sempre a imitação se assumiu como uma fonte relevante de inspiração artística. A estatuária romana, por exemplo, imitava a estatuária grega de Policleto, Escopas ou Lísipo, e Virgílio escreveu a Eneida sob o molde da Odisseia de Homero; já no Renascimento, Camões reproduziu Virgílio, e Miguel Ângelo e Rafael imitaram os clássicos gregos e romanos, por exemplo. A imitação fazia, assim, depender a originalidade do processo de descoberta do passado e da exemplaridade dos pais fundadores. (MATEUS, 2018, p. 03).

Dessa forma, os escritores produziam novos livros tomando por base as histórias já reconhecidas perante o público leitor. Além de tentar seguir o mesmo parâmetro textual, essas obras serviam como guia de criação. No entanto, essa prática, no decorrer da história, apresentou algumas rupturas e contradições, quando se questionou até que ponto uma nova criação pode ser reconhecida como autônoma e/ou independente em relação à motivada obra de inspiração. Mateus complementa:

A distinção que surge, no século IX, no Império Carolíngio entre moderni (os autores cristãos) e antiqui (os autores da antiguidade greco-romana) acentua essa sensibilidade distinta entre uma herança que se começa a colocar em causa a favor de um tempo presente, moderno. Na medida em que os modernos se colocam como os sucessores dos antigos, eles começam a libertar-se da rigidez dessa experiência, trilhando novos caminhos, para além dos cânones directores dos antigos. Os modernos reclamam, assim, um espaço de emancipação que os coloca como os seus próprios mentores. (MATEUS, 2018, p. 1-2).

Logo, constatamos que houve uma ruptura no elo criativo dos escritores contemporâneos em relação aos clássicos reconhecidos pelos escritores anteriores, no tocante às novas adaptações. E, da mesma forma que o mundo moderno quis romper com o reconhecimento que a antiguidade devotou às adaptações produzidas, a literatura moderna também recusou, quando ignorou os princípios da inspiração literária, que remontavam ao nosso passado.

Julgamos, que, na verdade, existe um jogo de interesses, quando uma geração nega a outra e/ou sua origem para anular as contribuições de uma sociedade anterior. Não nos cabe justificar os variados motivos, porém não se pode silenciar a história dos fatos, tal qual ocorreram em realidade.

Dessa forma, pelos mais variados motivos, as adaptações consistiram em um recurso viável para publicizar, democratizar, oportunizar e socializar renomados textos literários aos mais variados grupos de leitores, fossem eles letrados ou não. Sobre o estigma dos mais diversos objetivos, seus facilitadores buscavam levar sob a forma de literatura traços culturais de uma sociedade a outro grupo social que necessitava das informações e/ou conhecimentos reproduzidos.

Portanto, ao realizar uma “imitação”, acaba-se por inovar, renovar e recriar algo já

existente em termos intertextuais. Assim, a literatura também pode usufruir dos benefícios da adaptação literária, em suas diversas possibilidades intertextuais. Em nosso caso, o enfoque deste estudo consiste em reconhecer como as diversas possibilidades enunciativas se apresentam nas adaptações para a literatura de cordel.

Atualmente, o gênero se constitui em crescimento no que compete a um significativo interesse, apreciação e consumo desses textos adaptados para a literatura de cordel, pelo público leitor em geral. Sobre esse fato, acrescentamos, portanto, um breve panorama de Marinho e Pinheiro:

As adaptações para versos – em folhetos ou em livros – vêm ganhando força neste início de século XXI. Curiosamente, na primeira metade do século passado houve uma produção significativa de adaptações de romances para o cordel, folhetos como *Romance do Conde de Monte-Cristo*, de José Costa Leite, *História da Escrava Isaura*, de Silvino Pereira da Silva e *Os martírios de Jorge e Carolina*, que narra a história do romance *A viuvinha*, de José de Alencar. (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 116-117).

Curiosamente, as adaptações apresentaram-se como uma possibilidade leitora para o reconhecimento das obras através de gêneros diferentes. Destacamos, sobretudo a produção criativa no que compete às adaptações em cordéis dos escritores aqui analisados. Arievaldo Viana (1967- 2020), foi um grande divulgador do cordel e trabalho pedagógico do gênero em sala de aula, sobretudo pela produção e divulgação do livro *Acorda cordel na sala de aula* (2006). Além do referido título, o cordelista escreveu inúmeros outros folhetos, dentre eles, destacam-se *História completa do navegador João de Calais*, *A visita da morte*, *O crime das três maçãs*, *A serpente branca ou as aventuras de Baltazarm*, *O Abc da vida*, *O Tronco do Ipê*, *João e Maria*, *O Afilhado da virgem e a Sina do Enforcado*.

Outro grande colaborador é o professor, cordelista e pesquisador Stélio Torquato Lima.¹⁸ Atualmente, ele é considerado o maior adaptador de obras da literatura erudita para a versão em folhetos de cordel. Citamos alguns dessas adaptações, tais como: *O Cortiço*, *O Corcunda de Notre-Dame*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Viagem ao centro da terra, v.1 e v.2*; *Senhora*, *Iracema*, *Édipo Rei*, *Orgulho e Preconceito*, *Shakespeare nas rimas de Cordel*, *Cordel do Pequeno Príncipe*, *E o vento levou em cordel*, *Cervantes em cordel*, *O Quinze e O Primo Basílio*, dentre outros títulos. Ademais, o próprio autor cita alguns como seus preferidos, a saber: *Dom Quixote*, *Macunaíma*, *Vidas Secas*, *A Divina Comédia*,

¹⁸ Stelio Torquato Lima é Professor do quadro permanente da Universidade Federal do Ceará, licenciatura em Letras, e atua como colaborador do PPGLetras- UFC. Tem o projeto na área da Linha de Pesquisa 2– Literatura: Tradição e Inovação cadastrados na página oficial do Programa. Fonte: <https://ppgletras.ufc.br/pt/estrutura-do-programa/%e2%87%94-corpo-docente/stelio-torquato-lima>. Acesso em 06 de março de 2023.

Memórias Póstumas de Brás Cubas, Um conto de Natal, Moby-Dick, O Velho e o Mar, Contos de Machado de Assis e Os Meninos da Rua Paulo.

Não podemos deixar de citar as produções tradicionais de outros escritores, tais como outras versões de obras eruditas: *Romance do pavão misterioso*, de José Camelo de Melo Resende, *O Sonho de Davi*, de Klévisson Viana, *As Proezas de João Grilo e Romance de Romeu e Julieta*, de João Martins de Athayde, *As intrigas do cachorro com o gato*, de José Pacheco, *As proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, *História da donzela Teodora*, de Leandro Gomes de Barros, *A Megera Domada*, de Marco Haurélio, *A Cigarra e a Formiga, Chapeuzinho Vermelho e Pinóquio*, de Manoel Monteiro, sendo o clássico italiano adaptado em versão mais recente, por Antônio Queiroz de França.

É preciso ressaltar que para além do processo criativo, de transposição didática e de composição poética, os textos e/ou histórias que serviram de inspiração, modificaram-se ao longo da história. Consequentemente foram se modificando, conforme novos objetivos e finalidades propostas. Dessa forma, atenderam aos objetivos didático-sociais para os quais foram realizados. Citamos como exemplo os conhecidos contos dos escritores Irmãos Grimm. Seus textos originalmente não eram voltados ao público infante juvenil.

No entanto, conforme as histórias foram contadas e transmitidas pelo povo, os escritores coletaram e adaptaram-nas à literatura escrita. Mas as mesmas não apresentavam linguagem, tratamento e caracterizações voltadas ao público infantil. No entanto, hoje se caracterizam como pertencentes à literatura infantil universal. Logo, os textos produzidos pelos escritores são, em sua grande maioria, versões adaptadas. Porém, essa modificação direcionada ocorreu após inúmeras reformulações ao longo do tempo e agregam mudanças no enredo original, aspectos da linguagem, estilo e faixa etária.

Conforme a exposição anterior, fica evidente uma infinidade de adaptações existentes, que atendem como outras possibilidades de acesso à leitura desses títulos. Além disso, exploradas as questões relacionadas ao panorama histórico da literatura de cordel, é notório que atualmente há uma nova abordagem das adaptações em cordel voltadas especificamente ao público escolar, como afirmam Marinho e Pinheiro:

Contemporaneamente esta prática voltou com grande força. Tanto obras tradicionais do cânone, quanto fábulas e contos de fadas estão recebendo versões cordelizadas. A questão que se coloca, tendo em vista a apreciação dos folhetos na escola, é: como deverá ser a abordagem destas obras em sala de aula? Um caminho que certamente não contribuiria para a formação de leitores seria simplesmente substituir a leitura das obras tradicionais pela adaptação. O leitor tem o direito de ter acesso às obras clássicas. Nesta perspectiva, uma abordagem que nos parece adequada deveria propiciar um encontro das obras. Em outras palavras, ler o original e a recriação do poeta e procurar discutir questões como: em que aspecto as narrativas se encontram?

Em que se distanciam? O poeta popular optou por uma mera transcrição da obra ou enfatizou certos aspectos e deixou outros na sombra? Que efeito esta opção pode ter? (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 117).

Acreditamos que uma possibilidade exitosa para a leitura e compreensão das diferentes versões às práticas de sala de aula seja através de uma abordagem intersemiótica, em que se estabeleçam singelas comparações sobre os textos originais e suas versões em cordel, pois há notórias estratégias leitoras para a leitura, análise e comparações entre dois ou mais textos semelhantes e/ou diferentes, em que, no entanto, mantenham um mesmo elo significativo, no que compete ao plano de conteúdo.

É sabido que as adaptações se convertem em diferentes estratégias de propagação e manutenção dos textos literários. Independentemente dos motivos iniciais de criação. Seus objetivos, que podem ser de natureza estilística, estética, escolha da linguagem, vocabulário ou mesmo questões de gênero literário, confirmam que as versões adaptadas em literatura de cordel obtiveram uma grande aceitação do público leitor, já que sua veiculação se encontra naturalmente estabelecida e difundida por variados escritores de bancada¹⁹.

Além disso, as possibilidades de manuseio dos cordéis adaptados não se limitam somente ao livreto tradicional do gênero em estudo, pois hoje há versões também publicadas em formato de livros, impressos e virtuais, coletâneas, revistas ou projetos de leitura de um grupo de cordelistas e/ou ações governamentais de fomento à leitura nas escolas públicas.

Citamos, inclusive, um exemplo desse incentivo governamental no estado do Ceará em que, através de uma política pública do PNAIC (Programa Nacional de Alfabetização na Idade Certa), direcionou um eixo dedicado exclusivamente à literatura e que compõe outros três com a principal função de incentivar a leitura dos alunos, além de publicizar variados gêneros literários.

Sobre a publicação desse programa, ocorrem de maneira anual, por meio de editais. Desta forma, o Governo do Estado do Ceará disponibiliza chamadas públicas para diversos escritores concorrerem e, dessa forma, terem suas obras literárias publicadas, divulgadas e disponibilizadas aos alunos, jovens leitores, da rede pública estadual.

Nos próximos subcapítulos, dedicaremos a análise das adaptações do romance *Luzia-Homem*, de Olímpio (2002). Inicialmente, traçamos um breve panorama de Olímpio e seu principal livro publicado. Nesse ínterim, objetivamos identificar as características semelhantes que se estabelecem entre o romance em prosa e as poesias em cordéis adaptados.

¹⁹ É como são denominados os cordelistas que produzem folhetos sem realizar os embates de improviso, no qual dois repentistas duelam entre si na composição instantânea do texto poético. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cordel01.html>. Acesso em 26 set. 2021.

Sobre essas relações intersemióticas, no campo do conteúdo, analisaremos os elementos que são enunciativos e que permanecerão como determinantes nas versões em cordel. Além disso, outros poderão aparecer e/ou serem inovadores nas versões em cordéis.

Logo, também tentaremos responder a questões relacionadas a formas, apresentações, estratégias e aspectos diversificados, que os escritores elencaram como indispensáveis às suas adaptações. Ademais, buscaremos identificar quais os principais aspectos semióticos acrescentados às adaptações, que se mantêm e que são pertencentes ao romance original. Em relação à temporalidade narrativa presente inicialmente no romance original, buscaremos exemplos para comprovar se existem ou não recortes e/ou inovações nos folhetos em cordel.

Quais seriam essas interrupções intertextuais e de que forma elas aperfeiçoam e/ou modificam o enredo original? Além disso, em quais possíveis aspectos o enredo ou as sequências episódicas se mantêm atualizadas ou renovadas em ambos os cordéis adaptados? Logo, esperamos sanar a maioria das indagações expostas, sem, no entanto, descartar, por conseguinte, variadas outras indagações, que surgirão no decorrer da análise literária.

4.1 Primeiro confronto: criador e criatura

*“Que sempre esteja ao seu lado / João, José e
Maria.”* (LIMA, 2020, p. 29, e. 95)

O romance *Luzia-Homem* foi escrito por Domingos Olímpio e lançado no ano de 1903. O livro que analisamos corresponde à 17ª edição, que foi lançada em 2002. Em nota introdutória, organizada por Afrânio Coutinho, o crítico retratou, dentre a explanação de sua fonte original correspondente à primeira edição do escritor sobralense, as diferenças temporais, em que houve modificações necessárias à atualização da época.

Porém, sobre os aspectos relacionados às considerações do autor, destacamos a curiosa exposição de Afrânio: “notar-se-á que sua linguagem apresenta não raro discrepâncias vocabulares e lexicográficas, se cotejadas suas formas com as averbações correntes nos vocabulários e dicionários de nossa língua. Foram conservadas tais como estavam no texto” (OLÍMPIO, 2002, p. 7). Sem dúvida, ao retratar a linguagem coloquial do povo à época do lançamento do romance, o autor foi incompreendido, porém suas originalidades foram respeitosamente mantidas na reedição.

No entanto, era premissa que o referido romance, ademais seu enredo e

consequente desfecho, não fosse entendido pela sua grande riqueza cultural, já que o mesmo é agregador de uma linguagem regionalista, com expressões caracterizadas pela variada representação de nossa cultura erudita e popular, como a passagem de Olímpio:

Não havia mais esperança. Os horóscopos populares aceitos pelas crendices, como infalíveis: *a experiência de Santa Luzia, as indicações do Lunário Perpétuo* e a tradição conservada pelos velhos mais atilados, eram negativas, e afirmavam uma seca pior que a de 1825, de sinistra impressão na memória dos sertanejos, pois olhos-d'água, mananciais que nunca haviam estancado, já não marejavam. (OLÍMPIO, 2002, p. 33).

Olímpio mesclou com maestria um misto de expressões formais e coloquiais, em que se inseriram como marcas essenciais ao texto palavras, expressões e representações populares, que verdadeiramente deram o aspecto de riqueza ao romance. Ao destacar a expressão *experiência de Santa Luzia, as indicações do Lunário Perpétuo*, Afrânio explica em nota de rodapé que, a primeira citação alude à chuva abundante no dia de Natal, se no dia dessa santa chover, enquanto a segunda faz referência ao calendário lunar, que alude às mudanças lunares como às variações meteorológicas.

No entanto, o trecho é rico em representações do povo, pois ao destacar os “horóscopos populares, tradição dos velhos e seca pior que a de 1825” alude à cultura que era a predominante à época. Passado mais de um século, o romance segue atual e continua despertando a curiosidade como objeto de estudo, tanto pelas inúmeras possibilidades interpretativas, como pela representatividade que alude à cultura nordestina.

Em uma didática subdivisão do seu enredo, notamos que seus vinte e oito capítulos podem ser subdivididos em três grandes sequências episódicas. A primeira parte, que engloba os capítulos I ao VII, segue uma cronologia temporal, que vai da apresentação e contextualização geral à problemática, que agrega desde o êxodo rural em Sobral, as descrições acerca dos retirantes, a origem e o motivo gerador de Luzia-Homem na cidade, os juízos de valor dos moradores sobre a atriz discursiva principal, as investidas assediadoras de Crapiúna seguidas do reconhecimento e da cumplicidade dos amigos Raulino, Alexandre e Teresinha.

Seguem-se aos fatos a proposta de compromisso feita por Alexandre à Luzia, seguida da armadilha de Crapiúna e a prisão injusta do jovem. A segunda parte abrange desde os capítulos VIII ao XX, em que se desenvolvem as ações relacionadas às tentativas que Luzia empreende para libertar Alexandre, as estratégias propostas para descobrir o responsável pela armadilha, a venda de seu cabelo à Adelaide, esposa do promotor, a melhora de saúde de Dona Zefinha, Mãe de Luzia-Homem, o rompimento entre Alexandre devido aos

ciúmes de Gabrina, a realização do responso de Santo Antônio, as ações empreendidas por Teresinha, para desvendar sobre o verdadeiro culpado e a conseqüente prisão de Crapiúna.

A terceira e última parte, que vão desde o capítulo XXI ao XVIII, agregam os desenvolvimentos finais do livro, que compreendem a soltura de Alexandre, o reencontro de Teresinha com sua família; o compromisso firmado entre o casal Alexandre e Luzia-Homem, a decisão em partirem de Sobral rumo à serra da Meruoca, a despedida da cidade, o trajeto a pé, o ataque do soldado a Teresinha e a luta corporal entre Crapiúna e Luzia, com a conseqüente morte dos dois.

O enredo do romance, que é ambientado com predominância na cidade de Sobral, Ceará, curiosamente também foi a terra natal do escritor que, ao que nos parece, ressoam como uma homenagem à cidade do norte cearense e seus antepassados, familiares, conforme descreve Oliveira Júnior:

Em 1850, precisamente em 18 de setembro, concebido pela jovem senhora Rita de Cássia Cavalcanti, seria a vez de a cidade cearense de Sobral ouvir o eco de outro bebê: nascia Domingos Olímpio Braga Cavalcanti, o primogênito de Antônio Raimundo Cavalcanti. O casal só geraria varões, num total de cinco, vindo, entretanto, um deles a falecer. Nascia e Sobral aquele que, militando pela liberdade, conheceria o exílio no Pará e no Rio de Janeiro, e que, no exílio da maturidade, imortalizaria sua terra natal como ícone do romance regionalista brasileiro. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, p. 9-10).

Percebe-se que Domingos Olímpio foi representante de uma família abastada e influente em Sobral. Seu pai, o Major Antônio Raimundo Cavalcanti, que exerceu os cargos de comerciante, delegado de polícia e vereador, teve uma grande influência sobre vida e obra do filho. Conscientemente ou não, essas experiências apareceriam em suas obras literárias.

De todas as formas, não podemos negar que muito de seus relatos trazem imagens, passagens ou mesmo associações com traços biográficos de sua trajetória. Além dessa característica, há outras fortes influências, conforme explica Oliveira Junior: “Domingos Olímpio conviveu com os expoentes da cultura local, tendo recebido conselhos e incentivo para dedicar-se às letras da parte de seu antigo preceptor de francês, José Júlio de Albuquerque Barros, o Barão de Sobral” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, p. 28).

Ainda no período de infância em Sobral, o escritor permeou por diferentes espaços, desde as memórias na contação de histórias, quando criança, passando pelo convívio elitizado de sua classe social, como a proximidade com as camadas menos favorecidas da sociedade, em que ele presenciou os horrores e os flagelos da seca. Além dos sentimentos de perda, desespero e dor inabaláveis, a desigualdade social e as lembranças de pequenas batalhas, oriundas do império, junto aos flagelos da seca serviriam de inspiração para a

posterior criação e escrita de *Luzia-Homem*.

Com o objetivo de seguir os mesmos passos de seu pai, o jovem ingressou no curso de Direito, em 1866, na capital pernambucana, reduto intelectual da época. Nesse período, conviveu com colegas ilustres, tais como Castro Alves e Tobias Barreto, tendo ideais semelhantes pelas convicções pessoais e sociais da época, sobretudo nos quesitos abolicionistas e republicanos, já que os jovens participavam ativamente dos movimentos gremistas enquanto estudantes.

Olímpio, após o período de estudos acadêmicos, agora formado em Direito, retornou à terra natal em 1873. Seu pai, que ocupava uma cadeira na Câmara, cedeu lugar ao filho, para que ele ingressasse na área jurídica. Ao mesmo tempo, o jovem advogado já desenvolvia, através do jornalismo uma escrita ferrenha e atualizada frente ao contexto social e político de sua época. Pois, além de despontar pelo viés crítico, não se afastou do apreço que mantinha pela literatura, de quem era leitor e amante assíduo e pela escrita literária. Olímpio destacou-se em variadas áreas, todas ligadas às letras, conforme cita Oliveira Júnior:

Domingos Olímpio, de sua parte, jamais se desnor-teou. Permaneceu, em todas as idades que viveu, nesse espírito condoreiro. Na política, afrontou a oligarquia Acióli, o que lhe custou o exílio político. No jornalismo, propagou o projeto republicano. Na advocacia, sobressaiu-se com igual sucesso nos ramos civil e público do Direito. Na literatura, enfim, ressaltou o valor daqueles que no mundo real vivem sua tragédia no anonimato, dando vida e voz ao sertanejo, fazendo irromper o Ciclo da Seca, cujo paradigma está em *Luzia-Homem*. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, p. 23).

Essas diversas habilidades precederam o talento maior que, no futuro, viria ser o fruto da criação de sua melhor obra literária. Apesar de também ter escrito peças teatrais, crônicas, contos e inúmeros ensaios jornalísticos, os mesmos foram decisivos para indicar o talento do jovem escritor, que ganhou notoriedade nas páginas de jornais à época, conforme Oliveira:

Assinando ora como Pojucan, ora como Jaibara, seus textos apareciam em jornais dos mais destacados. Eram muito populares, junto ao público carioca, suas crônicas publicadas em O País. Editou páginas literárias, incluindo contos, em periódicos como Correio do Povo, Correio Mercantil e O Comércio. Jornalista vocacionado, Domingos Olímpio deixava seus textos ao longo do itinerário de sua peregrinação. Suas matérias estão dispersas, cronologicamente, nos jornais de Recife, Fortaleza, Sobral, Belém e Rio de Janeiro. É uma literatura assentada ao longo de quase quarenta anos. Mas as páginas dos periódicos são de substância efêmera. Seu *Luzia-Homem*, antes editado em folhetim, só é hoje lembrado porque recebeu o formato de livro, quando o autor contava cinquenta e três anos. E esse foi o único livro publicado por ele. Apegado à lógica dos periódicos, fundou ele mesmo, em 1904, seu semanário de Literatura, Arte, Ciência e Indústria intitulado Os Anais. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, p. 46-47).

Ao trilhar sua escrita literária em diferentes meios, julgamos que as referidas publicações constituíram-se uma prévia para o conseqüente sucesso póstumo de *Luzia-*

Homem. Ademais, o escritor também ousou lançar edições de crítica literária em seus periódicos, distintos da Capital Fortaleza e do eixo Rio-São Paulo. Curiosamente, Domingos teve condições financeiras de publicar seu único e notório livro em favor de sua divulgação, talvez como forma de materializar um sonho impossível.

Diante de tais informações, podemos afirmar que o romance foi o grande êxito do escritor sobralense. Ele soube unir com grande afincamento realidade e ficção, estabelecendo um vínculo eterno entre fato e criação, do qual não podemos desvincular tão facilmente, ainda que tentemos separar literatura da realidade. Julgamos que o elo que os une é mais forte do que as visíveis diferenças que os separam. E, para além dos indícios autobiográficos, destacamos que a notoriedade e a atualização do romance muito se deve à temática atual que conhecemos por meio da personagem principal. Para Oliveira Júnior:

O que tem sustentado a venda de *LH*, pelo que podemos deduzir, é a criação de uma personagem enigmática. Tal atributo deve ter levado mais leitores à livraria do que intelectuais à reflexão. Explicado estaria o gráfico de vendas; inexplicável, entretanto, continua o pouco interesse em se decifrar o que de melhor pode codificar o autor. Luzia é símbolo e síntese. Simboliza o sertão nordestino, que se caracteriza pelos extremos da seca e do “inverno”, do solo áspero que, a menor pluviosidade, inunda-se de plantas. (OLIVEIRA JÚNIOR, 1994, p. 20).

Dentre as poucas publicações de Olímpio, *Luzia-Homem* foi o livro que deu notoriedade ao escritor cearense. E, entre os variados assuntos, tais como a tríade da grande seca em nosso estado, de 1877 a 1879, a trajetória de variados personagens representativos da cultura regional, o drama do êxodo rural, dentre outros, sobressaiu a imortalização da personagem que sobrevive em meio às inúmeras adversidades. Agregado a esse fato, o romance ganhou maior notoriedade, quando, de acordo com Oliveira Júnior:

Surgido num momento de redescoberta do Brasil, nas primeiras décadas da República, esse romance tem correlação com obras regionalistas, seja na ficção, como *Canaã*, de Graça Aranha, seja no jornalismo literário, como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, ambos os títulos publicados no ano anterior da obra capital de Domingos Olímpio. Ambientado em Sobral, o enredo traz um flagrante do segundo ano da grande seca, iniciada em 1877. (...) O romance tem do Naturalismo apenas o compromisso documental, com o registro de cenas, como a da frente de serviço que levantou o prédio da cadeia pública de Sobral, de crianças mortas de fome na cidade onde a família sertaneja veio buscar socorro do flagelo da seca, além da denúncia de corrupção de quem deveria zelar pela segurança pública, como é o caso do soldado Crapiúna. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2020, p. 79).

Em meio a um contexto social marcado pelas intempéries naturais, sociais e mudanças culturais, o romance conseguiu se sobressair e ganhar destaque por sua grande representatividade. Constatamos, portanto, sua atemporalidade e relevância para os estudos literários, sobretudo no ambiente escolar. Ademais, elencamos mais razões para a manutenção da atualidade do romance, que conforme Oliveira Júnior:

Há, pelo menos, três razões para uma apreciação da mais importante obra de Domingos Olímpio, quais sejam, o valor estético, o histórico-literário e o cultural. Confirma-se, com o passar dos anos, o valor estético de *Luzia-Homem*, cuja protagonista é uma das mais complexas da literatura brasileira, pela sugestão simbólica de mito identificado com a terra nordestina: áspera, requeimada e masculina no estio; suave, verdejante e feminina no tempo de chuva. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2015, p. 1-2).

De acordo com o trecho acima, as possibilidades interpretativas renovam-se a cada nova análise que se faz sobre o romance, tal como o atual trabalho. Enumeramos, portanto, alguns dos possíveis motivos pelos quais *Luzia-Homem* segue revisitando análises e investigações na contemporaneidade. No entanto, não podemos desfragmentar as áreas estéticas, históricas, literárias e culturais, visto que elas se mesclam indissolivelmente e esse emaranhado de ligações culmina em terreno fértil tanto para a pesquisa, como também para o ramo das adaptações literárias, sendo este último assunto o foco de nossa abordagem.

4.2 Segundo confronto: versões em cordéis

“Agora vamos falar / da heroína Luzia”

(VIANA, 2010-b, p. 7, e. 7)

Para a atual explanação, separamos algumas informações pertinentes às duas versões em cordel analisadas em nossa pesquisa. A primeira semelhança indica que as obras em estudo pertencem à literatura cearense. Os dois escritores e cordelistas são nascidos no Ceará e exímios divulgadores, pesquisadores e influenciadores do cordel e da literatura popular, a saber: Arievaldo Viana, e, Stélio Torquato Lima.

Com o reconhecimento e notoriedade do romance *Luzia-Homem*, consagrado e apreciado pela sociedade, precisamente no ano de 2002, o poeta Arievaldo Viana resolveu adaptá-lo à literatura de cordel. O objetivo inicial era que o folheto concorresse ao *V Prêmio Domingos Olympio de Literatura*, organizado pela Prefeitura de Sobral, no mesmo ano de sua publicação e, conseqüentemente, também fizesse uma homenagem ao escritor.

Notadamente, o cordel *Romance de Luzia-Homem, adaptado da obra de Domingos Olympio*, ganhou a competição e passou a compor uma lista cativa de cordéis, que integram o acervo de textos do cordelista e que compõem o projeto compilado em formato de livro, que trata o cordel como ferramenta de incentivo à educação²⁰.

²⁰ Buscar referência: VIANA, Arievaldo. *Acorda Cordel na Sala de Aula*. 2 ed. Fortaleza: Gráfica Encaixe, 2010-a.

Ressaltamos que é a segunda edição, de 2010, que analisamos nesse trabalho. No entanto, no que compete aos aspectos estruturais, especificamente, o plano da expressão, Viana realizou uma grande condensação, visto que sua adaptação foi organizada em 33 estrofes, todas elaboradas em setilhas, que são estrofes de sete versos cada uma, em que se mantêm as rimas nos segundos, quartos e sétimos versos de cada estrofe.

Posteriormente, os principais aspectos relacionados ao plano do conteúdo indicam que o cordelista soube escolher as principais informações quando elencou alguns dos episódios, que considerou essenciais à adaptação poética, tais como o ataque sofrido pelo vaqueiro Raulino, o Responso de Santo Antônio, as artimanhas de Gabrina. Passemos a breves considerações dos elementos paratextuais que compõem o folheto:

Figura 2 – Capa do Cordel de Arievaldo Viana



Fonte: Viana (2010-b)

Acima há uma reprodução da capa, que reproduz uma jovem, esculpida em xilogravura, que intitula a segunda edição do cordel de Viana, de 2010. Na primeira edição, lançada em 2002, existe a reprodução de uma jovem montada a cavalo e segurando uma arma, em uma visível alusão à atriz Cláudia Ohana, que interpretou *Luzia-Homem* no cinema, em 1987. Em seguida, trazemos a contracapa:

Figura 3 – Contracapa do Cordel de Arievaldo Viana



Fonte: VIANA (2010-b, p. 3).

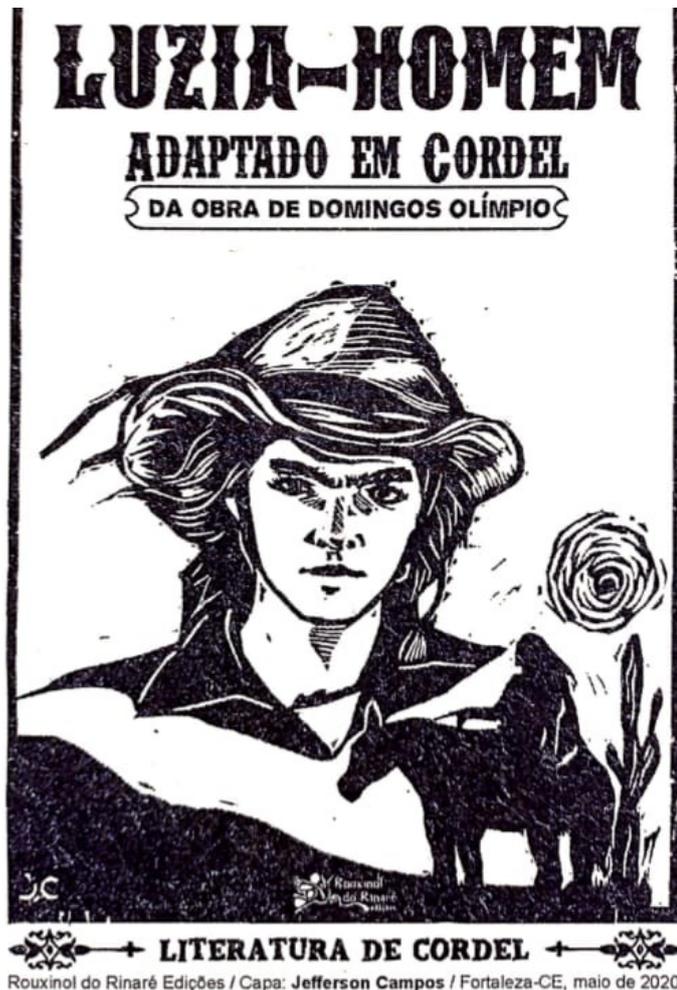
A segunda imagem ilustra a contracapa do cordel, localizada na página 3, que traz a denominação “Romance de *Luzia-Homem*, baseado na obra de Domingos Olympio”. Há uma alusão ao duplo sentido da palavra *romance*, como gênero literário e também como adaptação literária. Ao associar os romances ao folheto de cordel, os poetas ilustram a abertura por meio de apresentações de temas e/ou feitos heroicos e duelos, em composições a partir de trinta estrofes, conforme expõe Abreu:

Em geral os poetas escolhem narrativas cuja estrutura seja próxima à dos chamados romances de cordel- folhetos com 24 ou mais páginas, contendo narrativas ficcionais, em que se tomam por tema, basicamente, o amor e a luta. É possível

subdividir os romances de cordel em três núcleos temáticos básicos: mulheres virtuosas, perseguidas por perversos apaixonados; amores contrariados (devido a diferenças sociais ou religiosas ou a provações impostas pelo destino) e enfrentamento entre poderosos e valentes. (ABREU, 2004, p. 201).

Além disso, o objetivo em apresentar o nome romance logo à capa, indica, talvez, uma antecipação ao teor conteudístico, segundo o qual o mesmo vai desenvolver seu enredo, em uma rápida antecipação ao leitor do assunto e trama escolhidos. Ademais às informações já apresentadas, na página seguinte há um breve comentário do educador Celso Crisóstomo, intitulado *Uma releitura popular de Luzia-Homem*, reiterando que o cordel se trata de uma adaptação literária de um romance já consagrado. No decorrer do folheto seguem-se as estrofes do cordel. Passemos, portanto, à análise dos elementos paratextuais da segunda adaptação do romance, realizada por Lima:

Figura 4 – Capa do Cordel de Stélio Torquato Lima



Fonte: LIMA (2020)

O segundo cordel é intitulado como: *Luzia-Homem adaptado em cordel, da obra de Domingos Olímpio*. O folheto consiste em uma adaptação mais contemporânea, visto que

foi lançado em 2020. Seus aspectos paratextuais, presentes no início da capa, trazem informações básicas, tais como a editora, Rouxinol do Rinaré Edições, o ilustrador responsável pela xilogravura, Jefferson Campos, ademais ao seu local e data de publicação.

Em formato de moldura, contemplamos o rosto de uma jovem vaqueira, que observa o horizonte, direcionada ao lado esquerdo inferior do cordel. Como elementos figurativos, notamos um sol, que se assemelha a uma rosa desabrochada e um cacto, que são representativos da cultura popular nordestina.

Ademais, nas últimas duas páginas do folheto, o poeta inseriu notas explicativas, intituladas “Dados da obra e obra original.” (LIMA, 2020, p.30-31), em que são fornecidas breves considerações e informações complementares acerca do romance original e de Domingos Olímpio. Também são fornecidos os dados relacionados ao período de publicação, nas páginas do jornal *O Comércio*.

Há também uma breve contextualização histórica à época do lançamento, que abrange o ciclo da grande seca, em que se misturaram dados reais e fictícios. Além dos aspectos dedicados às escolas literárias que o livro engloba. Além das informações já explicadas, há outras duas imagens representativas, que nos remetem à atriz discursiva Luzia-Homem:

Figura 05 – Imagem de mulher vaqueira presente no Cordel de Stélio Torquato Lima



Fonte: Lima (2020, p. 16-17)

Conforme exemplo acima, Lima inseriu uma imagem que alude a uma mulher vaqueira, desenhada em xilogravura. Há uma associação a uma vaqueira, que lembra a

caracterização da atriz discursiva Luzia-Homem no filme de Barreto. Em Viana, na primeira edição de seu cordel a jovem também aparece montada a cavalo.

Figura 06 – Imagem do filme “*Luzia-Homem*”



Fonte: Lima (2020, p. 27)

Há uma alusão direta à produção fílmica na imagem acima, (figura 06). Em uma representação imagética. A foto é da atriz Cláudia Ohana, que interpretou a protagonista *Luzia-Homem*, em uma adaptação fílmica do romance de Olímpio. Caracterizada como uma versão que priorizou um andamento mais lento, detalhado e menos condensada que a primeira, Lima (2020) recriou sua versão em 95 estrofes, segundo as quais manteve uma sequência permanente dos versos em setilha.

Ademais, o cordelista organizou todas as estrofes em uma sequência rimática diferente do cordel anterior. Inicialmente, esses dois aspectos são os mais distintos em termos estruturais em relação à adaptação de Viana. No entanto, os dois cordelistas utilizaram as setilhas, que são estrofes de sete versos cada uma. Sobre a métrica, há uma notória modificação em relação ao esquema rimático utilizado pelos escritores.

Viana utiliza o esquema tradicional de rimas: ABCBDDDB, em que há uma ordem padrão sobre a repetição intercalada nas sílabas que se repetem, com uma alteração, que é seguida pelo mesmo som nos quinto e sexto versos poéticos. No último e sétimo verso repete-

se o som dos segundos e quartos versos: “Seca de setenta e sete (A)/ Estranho e terrível mal (B)/O século é dezenove(C)/ O cenário é Sobral (B)/ Sobre um sol causticante (D)/Vemos uma retirante (D)/Lá no Morro do Curral (B)” (VIANA, 2010-b, p. 5, e. 1).

Em contrapartida, Lima (2020) manteve uma técnica tradicional nos folhetos, denominada “deixa”, ou também chamada linha órfã. A referida técnica é abordada, sobretudo, nos repentes, quando oralizados, em momento de apresentação. Consiste em: todos os versos da estrofe rimam entre si, em que o último verso rima com o primeiro da estrofe seguinte: “O seu corpo transformou” (e. 12)/“Poucos amigos formou” (e. 13).

A referida sequência constitui uma alternância de sons entre alternadas e emparelhadas: ABABAAAB. Curiosamente, esse estilo de rimas é característica de uma estratégia poética que objetiva impedir que o outro cantador utilize a mesma rima. Não favorece, portanto, a repetição e criação da mesma rima por seu oponente.

Em uma minuciosa análise do plano da expressão, aspectos formais, percebemos que os cordelistas realizam poucas, porém significativas alterações no que compete ao modo de contar suas versões. Observemos um trecho do romance, segundo Olímpio:

O povo todo corria de morro abaixo e eu também fui ver o que era. Você vinha subindo, trazendo nos braços Raulino Uchoa, quase morto, ensanguentado e coberto de poeira. (...) O Raulino apostara derribar, a toda carreira, um boi pelo rabo. (...) O boi voltou-se como um gato e mataria o pobre diabo se, dentre o povo, que disparava espantado, não surgisse uma moça afoita e destemida que agarrou o bicho pelas galhadas e o sujicou que nem um cabrito. (OLÍMPIO, 2002, p. 29-30).

Neste trecho, o enunciador intercala sua fala e assume a voz da narrativa na primeira pessoa do singular, pela manifestação da atriz discursiva Terezinha. Há uma descrição detalhada do episódio em que Luzia, em um fato passado, ocorrido anteriormente, realiza uma benfeitoria a um suposto vaqueiro, que é Raulino. Segue a estrofe de Viana:

Raulino Uchôa, o vaqueiro
Era forte e destemido
Quis pegar um touro à unha
Milagre, não ter morrido
Por ironia do destino
Foi o valente Raulino
Por Luzia socorrido. (VIANA, 2010-b, p. 6, e. 6).

Viana (2010-b), embora reproduza um menor número de estrofes e, conseqüentemente, apresente pouco detalhamento, mantém sob os moldes originais a manutenção da essência episódica, sem alterar a ordem cronológica dos fatos narrados, tais como a utilização dos vocábulos ‘forte, destemido, milagre, ironia, socorrido’, que indicam associação à classe temática bravura e valentia.

Notamos, portanto, que os aspectos relacionados ao conteúdo temático, construção composicional e estilo não alteraram o enredo original, o que configura ao poeta uma grande manutenção acerca do enredo original. Ademais, a modificação autoral que o poeta realizou ao substituir Raulino por Alexandre não causou prejuízos ao andamento do enredo, se comparado ao romance. Ao contrário, consideramos que a modificação se constitui como uma nova possibilidade interpretativa.

Em contrapartida, Lima (2020) é mais detalhista em sua adaptação, visto que, ao longo de 95 estrofes recontadas, o poeta retrata uma maior fidelidade em relação aos episódios originais do romance, conforme observamos o trecho a seguir:

Um outro rapaz havia
Alexandre, eu já lhe digo.
Que bem à moça queria,
Sendo esse amor já antigo.
Este, porém, escondia,
O que por ela sentia,
Guardando tudo consigo (LIMA, 2020, p. 7, e. 16).

Dessa forma, o enunciador, que aqui se apresenta como o cordelista, pela exposição do verso “eu já lhe digo” realiza uma condensação discursiva, que se opera de maneira mais lenta, visto que a manutenção da sequência permanece inalterada se comparada ao romance original. Há, portanto, uma descrição mais detalhada, quando o poeta utiliza um maior número de adjetivos e caracteres atribuídos aos atores discursivos.

Consideramos que esses são alguns dentre outros variados aspectos, que serão mais detalhados no próximo subcapítulo, que abordará a análise comparativa em profundidade.

4.3 Terceiro confronto: romance e duas versões em cordéis

“Que ninguém era capaz /De fazer o que ela fez”

(LIMA, 2020, p. 5, e. 8)

Para a realização de nossa breve análise comparativa e singelo confronto entre as versões, foram selecionados alguns trechos, que correspondem a fragmentos de específicos episódios do romance. No entanto, lembramos que serão analisados somente alguns aspectos escolhidos a partir do *corpus* de nossa pesquisa. Portanto, a riqueza e grandiosidade dos mesmos não serão aqui contemplados em sua totalidade. Ademais, para embasar a análise comparativa do romance e dos cordéis, tentaremos justificar como se manifestam as

categorias de pessoa, tempo e espaço no decorrer das análises.

Nessa análise, tomaremos como base o livro *Astúcias da enunciação* (1996), de Fiorin. Há um maior detalhamento desses três elementos relacionados às categorias anteriores, ao longo de variados exemplos e associações. Nessa análise, nosso intuito é identificar e posteriormente comparar como alguns desses aspectos se organizam no romance e cordéis adaptados. Porém, de maneira didática, traremos algumas considerações sobre cada aspecto, analisado em particular.

O primeiro deles corresponde ao modo de contar, que compete ao ato discursivo e que, para a semiótica, denomina-se enunciador, representado, sobretudo, pelo eu. Essa categoria, que é a principal, desenvolve-se, conseqüentemente, em outras duas: o tempo e o espaço, que segundo afirma Fiorin:

Como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do “sujeito”, tomado como ponto de referência. Assim, espaço e tempo estão na dependência do eu, que neles se enuncia. O aqui é o espaço do eu e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato de enunciação que o descreve. A partir desses dois elementos, organizam-se todas as relações espaciais e temporais (FIORIN, 1996, p. 42).

De acordo com o trecho acima, o autor enumera os aspectos relacionados à categoria da enunciação, que compreendem o espaço, o tempo e as figuras do enunciador e do enunciatário, que correspondem diretamente ao autor e ao leitor. Em relação ao segundo nível, há uma delimitação do destinador e do destinatário, que equivalem ao narrador e ao narratário. Já as manifestações do terceiro nível correspondem às relações da debreagem, em que esse último aspecto, segundo Greimas e Courtés (1979), corresponde a uma expulsão do conteúdo na instância de enunciação.

Dessa maneira, instaura-se primeiro a existência do eu, para, em seqüência, ser formada a constituição da pessoa, que representará os atores discursivos ao longo das narrativas. No entanto, ocorrem mais desdobramentos, tais como em relação ao tempo. Sobre esse aspecto, Fiorin afirma que: “existem na língua dois sistemas temporais, um relacionado diretamente ao momento da enunciação e outro ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado” (FIORIN, 1996, p. 145).

Em continuidade, em relação ao espaço, o autor elenca: “ocupam uma posição secundária e, nos estudos literários voltam-se para uma análise semântica. Comparada às do tempo e da pessoa, a categoria do espaço tem menos relevância na discursivização” (FIORIN, 1996, p. 258). Dessa maneira, traremos alguns aspectos teóricos que embasam as futuras análises literárias. Ademais, outra estratégia utilizada em nossa interpretação será o aporte

teórico das isotopias, que se mantêm predominantes ao longo dos cordéis. Ambas as versões manifestam-se como partes constituintes da semântica discursiva, que define Fiorin:

O que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia. Empregou-se esse termo inicialmente na Física, em que isótopo serve para designar elementos do mesmo número atômico, mas de massas diferentes. Como têm o mesmo número atômico, ocupam um único lugar na tabela de Mendelejev. Em análise do discurso, isotopia é a recorrência de um dado traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto. (FIORIN, 2016, p. 112-113).

Dessa forma, as passagens serão analisadas sob as isotopias²¹ predominantes, que se repetem ao longo das adaptações literárias e que representam as referidas associações de temas e/ou figuras, sempre em referência aos principais aspectos analisados, que foram escolhidos como *corpus* nessa análise.

Escolhemos como primeira representação, que diz respeito aos aspectos espaço-temporais, um trecho que alude ao contexto social à época do lançamento do romance. Ademais, o fragmento também se justifica pela imensa variedade de traços impactantes e relacionados aos elementos do romance:

O morro do Curral do Açogue emergia em suave declive da campina ondulada. Escorchado, indigente de arvoredo, o cômodo enegrecido pelo sangue de reses sem conto, deixara de ser o sítio sinistro do matadouro e a pousada predileta de bandos de urubutingas e camirangas vorazes. Bateram-se os vastos currais, de grossos esteios de aroeira, fincados a pique, rijos como barras de ferro, currais seculares, obra ciclópica, da qual restava apenas, como lúgubre vestígio, o moirão ligeiramente inclinado, adelgado no centro, polido pelo contínuo atrito das cordas de laçar as vítimas, que a ele eram arrastadas aos empuxões, bufando, resistindo, ou entregando, resignadas e mansas, o pescoço à faca do magarefe. Ali, no sítio de morte, fervilhavam, então, em ruidosa diligência, legiões de operários construindo a penitenciária de Sobral. (...) Pela encosta de cortante piçarra, desagregada em finíssimo pó, subia e descia, em fileiras tortuosas, o formigueiro de retirantes, velhos e moços, mulheres e meninos, conduzindo materiais para a obra. Era um incessante vai e vem de figuras pitorescas, esqueléticas, pacientes, recordando os heroicos povos cativos, erguendo monumentos imortais ao vencedor. (OLÍMPIO, 2002, p. 13).

Destacamos que, em relação aos elementos enunciativos, o referido trecho possui ricas descrições que remetem ao tempo, ao espaço e às pessoas do discurso. No entanto, iniciaremos pelo aspecto espacial. Ele é apresentado como um local inóspito e abandonado que, se antes servia ao sacrifício de animais, em seguida, subirá à residência dos condenados pela justiça. O enunciador nos descreve e apresenta o ponto crucial de transição, segundo o qual intermediará o início, o meio e o fim de toda a narrativa: “Morro do Curral do Açogue.”

²¹ Segundo Greimas, as isotopias são recorrência de categorias sêmicas (temáticas ou figurativas) ao longo de um texto (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 246).

Através de uma minuciosa descrição sobre a construção da Cadeia Pública de Sobral e variadas caracterizações acerca do ambiente, os temas cidade e vida urbana ganham temas e figuras pelos adjetivos “escorchado”, “sinistro”, “adelgado” e das expressões “sítio de morte”, “cômodo enegrecido” e “vastos currais”. Assim, o autor reitera diferentes representações semióticas, em variadas cenas imagéticas que recriam o matadouro municipal e que duelam o espaço entre natural e urbano. Há um destaque para a riqueza lexical presente no fragmento, sobretudo, pelas variadas possibilidades interpretativas, tais como o fragmento: “Ali, no sítio de morte”, o uso da locução adjetiva, em que tanto o advérbio quanto o nome aludem ao Morro.

No segundo aspecto, que se relaciona às pessoas do discurso, que ora intercalam entre enunciador, autor, e enunciatário, leitor, o narrador é representado pelo enunciador. Ademais, definido por Fiorin (1996) como destinador implícito, é personificado na figura do narrador observador, que é onisciente. Sua caracterização é identificada pela narrativa contada na terceira pessoa do singular: “Bateram-se os vastos currais, de grossos esteios de aroeira, fincados a pique, rijos como barras de ferro”. Aqui, é perceptível seu total conhecimento sobre os fatos, já que o mesmo domina a cronologia enunciativa, com grande predominância dos acontecimentos narrados.

Em relação ao aspecto tempo, ele também está diretamente relacionado ao enunciador. Sobretudo pelo fato de que é ele quem determina o marco temporal ao repassar as informações. Nesse quesito, Fiorin explica: “são três os momentos estruturalmente relevantes na constituição do sistema temporal: momento da enunciação (ME), momento da referência (MR) e momento do acontecimento (MA).” (FIORIN, 1996, p. 146)

Portanto, há uma uniforme representação do aspecto temporal, que é representado no romance pela predominância na utilização do tempo imperfeito do indicativo através das conjugações verbais: “emergia”, “era”, “subia”, “descia”, “deixava”, “fervilhavam”, que remetem a uma debragem temporal enunciativa. Essa utilização nos apresenta que os fatos, embora estejam registrados em um tempo anterior ao momento da narrativa, mantêm o padrão de pretérito da história.

Ainda em relação ao fragmento do romance, no que compete aos outros atores discursivos, são aos poucos inseridos na paisagem grotesca pelo enunciador: “Ali, no sítio de morte, fervilhavam, então, em ruidosa diligência, legiões de operários, formigueiro de retirantes, velhos, moços, mulheres, meninos” (OLÍMPIO, 2002, p. 13). As descrições tomam ares de horror ao aproximar os nordestinos da morte, pois eles copiosamente personificam as descrições narradas, sobretudo, porque resistem à construção como perdidos e desvalidos em

busca de alimentos.

Antes de partir para o terceiro elemento enunciativo, que corresponde ao laço temporal, é preciso que retomemos a definição dessa categoria conforme Fiorin: “a temporalização manifesta-se na linguagem na discursivização das ações, isto é, na narração, que é o simulacro da ação do homem no mundo. Aí se mostra o que está passando, o que não é mais, o que ainda não é, tudo presentificado na linguagem.” (FIORIN, 1996, p. 140).

Compete às marcações temporais indicarem quais os momentos definidos ou não em que as ações avançam conforme a evolução da narrativa, de acordo com o andamento natural do enredo. Em nosso caso específico, o romance aparenta ser contado em um momento próximo e/ou recente ao desenrolar dos percursos narrativos, visto que há indicações exatas sobre um tempo passado, anterior a outro passado, que é corrente e próximo à narrativa: “fervilhavam, então, em ruidosa diligência, legiões de operários construindo a penitenciária de Sobral. (...) subia e descia, em fileiras tortuosas, o formigueiro de retirantes.” (OLIMPIO, 2002, p.13)

Conforme o trecho anterior, pela manifestação dos verbos, há uma predominância pelo uso do pretérito imperfeito, que reitera um marco cronológico e temporal referente a um cenário anterior à construção do matadouro, pela escolha do pretérito mais que perfeito “deixara” em contraposição aos tempos passados, que indicam ações acabadas e inacabadas, em uma constante troca de sentidos: “emergia”, “fervilhavam”, “restava”, “era”.

No entanto, parece-nos interessante citar, ainda conforme o fragmento acima, o uso generoso do autor acerca dos verbos conjugados no gerúndio: “conduzindo”, “erguendo”, “construindo”. Confirmamos, mais uma vez, que os fatos se realizam no momento da enunciação, já que se desenrolam as ações presentes no referido trecho.

Sobre os atores discursivos, todos os retirantes se configuram como agentes modificadores das referidas paisagens. Porém, o ponto de partida, no início da narrativa aparece em uma área de transição, visto que é a partir dela que surgem outras. É nessa descrição inicial do livro que se apresenta ao leitor o pano de fundo de todo o enredo, o êxodo rural, a luta dos retirantes pela sobrevivência e as variadas cenas que ainda virão à tona, e que formarão os fios condutores da longa narrativa, conforme poemas:

Seca de setenta e sete
Estranho e terrível mal
O século é dezenove
E o cenário é Sobral
Sob um sol causticante
Vemos uma retirante
Lá no Morro do Curral.

O seu talhe é esbelto
 E o rosto muito bonito
 Possui o braço mais forte
 Nesse cenário maldito
 Canseiras não a consomem
 Lhe chamam Luzia-Homem
 Pelo seu jeito esquisito. (VIANA, 2010-b, p. 5, e. 1-2).

Sob os raios causticantes
 De um sol cruel e fatal
 Numerosos retirantes,
 Num esforço colossal
 Construía ofegantes
 Onde açougue havia antes
 A cadeia de Sobral.

Uma seca sem igual
 Assolava a região,
 Tangendo para o local
 A faminta multidão.
 O governo estadual,
 Pra mísera horda tal
 Oferece água e pão. (LIMA, 2020, p. 3, e. 1-2).

As duas adaptações de *Luzia-Homem* em literatura de cordel mantêm a mesma perspectiva relacionada ao êxodo rural e ao drama dos retirantes nos primeiros versos das apresentações. Reiteram, portanto, a importância dedicada pelo romancista, ao descrever o contexto espaço-temporal, que observamos logo na abertura da narrativa.

Nas duas primeiras estrofes, de ambos cordéis, os escritores conseguem condensar as principais informações do plano de conteúdo logo nos versos iniciais que, conforme os traços que remetem aos aspectos de tempo, espaço e atores discursivos. O tema seca é representado pelos versos: “seca de setenta e sete/século dezenove/o cenário é Sobral”. Dessa forma, conseguimos delimitar com exatidão uma contextualização espacial, período e pessoas envolvidas, que ainda serão apresentadas.

Ademais, sobre os aspectos espaciais, expostos pela cidade retratada, há uma referência visível ao tempo cronológico, em uma indicação direta que as ações ali contadas ocorrem exatamente em conformidade à época narrada. Referem-se notadamente, ao período de estiagem, associamos à trilogia histórica de 1877 a 1879. Além disso, também são citadas informações gerais sobre o enredo, tais como a delimitação dos vocábulos “numerosos retirantes/construíam ofegantes” de forma condensada, que no romance aparecem de maneira mais expansiva e detalhada.

No entanto, citemos aqui algumas visíveis diferenças entre os cordéis. Em Viana, destacamos a descrição do ano e séculos da grande seca, a referência ao Morro do Curral, à

construção da Cadeia Pública e à caracterização de Luzia-Homem. Em conclusão, há um enunciador, que assume o papel de cordelista e se aproxima dos enunciatários, ao narrar na primeira pessoa do plural: “vemos uma retirante”. Notadamente, essa estratégia interdiscursiva é uma práxis dos folhetos em cordel e visava, sobretudo, aproximar o contato entre enunciador e enunciatários.

Em Lima, mantém-se a caracterização do espaço, com destaque à descrição dos atores discursivos, que é, essencialmente relacionada ao tema desigualdade social, que é tematizado pelo assistencialismo político devotado aos retirantes, conforme os versos: “O governo estadual/ Pra mísera horda tal/ Oferece água e pão”. Outros aspectos figurativos se relacionam ao tema seca, em que se destacam a caracterização da cadeia pública, o teor climático à época, pela repetição do adjetivo “causticante”, palavra que qualifica o sol, utilizada no romance por Olímpio e reiterada nos dois cordéis.

Ademais a esse adjetivo, outras expressões e impressões servem de mote às atualizações que foram feitas nas duas adaptações em cordel de nossa pesquisa. A representação do antigo mercado e da futura cadeia pública é um aspecto recorrente, visto que é representado logo no início dos folhetos, em ambas versões. Em Lima, há uma singela sequência que reitera a pessoa, o tempo e o espaço: “Construíam, ofegantes/ Onde açougue havia antes/ A cadeia de Sobral.”

Em Viana, a contextualização inicial segue a ordem tempo, espaço e atores discursivos: “Seca de setenta e sete/ O cenário é Sobral/ Vemos uma retirante”. Notadamente, percebemos que as referidas passagens são essenciais à caracterização precisa sobre o episódio inicial. Os poetas conseguem, de maneira condensada, retomar às principais informações narrativas, sem perder, em nenhum momento, a essência dos conteúdos originais.

Sobre essas reiterações, que são essenciais ao fio condutor dos fatos e se constituem num misto de cenas reais e ficcionais, que apresentam belíssimas demonstrações de uma narrativa rica, que insiste em se deixar mostrar sob novas nuances, agregamos as considerações de Oliveira:

Não é por acaso que o romance tem como página de abertura a descrição do Morro do Curral do Açougue, matadouro ainda enegrecido pela nódoa da imolação animal. O sacrifício, agora, é experimentado pelo homem, na condição de retirante; o sacrifício será consumado na cena final do romance. LH tem, desse modo, duplo balizamento (ou moldura): no início, a mancha da imolação animal, alicerce da futura penitenciária; no final, a execução da heroína, síntese trágica determinada pela distorção do comportamento humano. (OLIVEIRA, 1994, p. 63).

Como demonstrado em trecho anterior, a menção aos sacrifícios seguem reiteradas, existentes e atualizados no decorrer dos cordéis. E, se antes o espaço aludia ao

sofrimento animal, os escritores reiteram essa contextualização, mas que se relaciona diretamente aos dramas dos retirantes, representados pelo tema seca e figuras que aludem ao sofrimento humano e animal, o êxodo rural e a fome.

Passemos à análise do segundo trecho do romance, que diz respeito à caracterização dos diversos atores do discurso, em que é apresentada, através de uma introdutória caracterização da atriz discursiva Luzia-Homem, conforme indica Olímpio:

“Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça”. Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha e, com eles, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas. Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. (...) Pouco expansiva, sempre em tímido recato, vivia só, afastada dos grupos de consortes de infortúnio, e quase não conversava com as companheiras de trabalho, cumprindo, com inalterável calma, a sua tarefa diária, que excedia a vulgar, para fazer jus à dobrada razão. (OLÍMPIO, 2002, p. 16).

Conforme o fragmento acima, o enunciador aparenta concentrar sua descrição acerca de Luzia, que é o motivo gerador de todos os acontecimentos relacionados à trama, desde os simples, aos mais elaborados, que conduzem a narrativa a variados desdobramentos. Sua descrição física, atitudinal e visivelmente mítica, inicialmente proferida por outro enunciador, na ocasião em que a voz é tomada pelo francês Paul, registrada através das aspas, avança sob a descrição do predominante narrador enunciador, que é onisciente, traz algumas indicações aos enunciatários, leitores, que são variadas pelo enunciado, ou seja, fatos que ocorrem, ademais do discurso dos dois enunciadores.

No que compete à enunciação enunciada, nas principais marcas textuais que se manifestam pela utilização de adjetivos e locuções adjetivas: “extraordinária”, “músculos de aço”, “mocidade”, “esbeltas” e “graciosas”, “pouco expansiva”, há uma exímia descrição e consequente confirmação acerca da beleza e da força física da personagem.

Em continuidade, seus notáveis feitos de bravura seguem-se pela utilização de verbos no pretérito mais que perfeito do indicativo: “removera”, “assentara” e, que confirmam os enormes esforços físicos para ao final, pelo registro de “impressionara”, pretendendo, assim, conquistar a opinião geral dos outros atores discursivos e consequentemente dos enunciatários. Outrossim, julgamos que a afirmação proferida pelo estrangeiro Paul: “passou por mim uma mulher...” corrobora a necessidade em transmitir o fascínio de outros atores discursivos sobre Luzia, neste caso, os enunciatários.

A jovem, apesar de sua aparência e força física descomunal se comparada às outras mulheres, na intimidade e nos pensamentos, era discreta: “vivia só, afastada dos grupos de consortes de infortúnio, e quase não conversava com as companheiras de trabalho, cumprindo, com inalterável calma, a sua tarefa diária”. Como explicitado acima, percebemos que o ser *versus* o parecer mesclam-se pela descrição do enunciador. Aos olhos externos, a atriz discursiva é percebida pela deslumbrante aparência. No entanto, sob a intimidade, sua essência revela-se tímida e introspectiva.

Em continuidade, passemos às representações do referido trecho conforme as adaptações em cordéis. Primeiramente, segundo Viana:

Agora vamos falar
Da heroína Luzia
Em um casebre afastado
Com a sua mãe vivia
Dona Zefinha doente
Tinha uma asma inclemente
Que aos poucos lhe consumia

Rumavam as duas peregrinas
Com destino ao litoral.
Mas o caminho puxado
Agravou da velha o mal.
A pobre mal se arrastava
Por ela Luzia estava
Contra a vontade em Sobral.

Na sua lida diária
Batalhava pelo pão
Mas por ser forte e arredia
Sofria discriminação
Cercada por inimigos
Somente seus dois amigos
Inda lhe davam atenção. (VIANA, 2010-b, p. 7, e. 7-8-9).

Na primeira estrofe, o cordelista estabelece uma visível interação interdiscursiva, no verso: “Agora vamos falar”, que, conseqüentemente, convida ao assunto exposto. Relacionamos essa utilização do verbo na primeira pessoa do plural como uma tentativa de aproximação entre o enunciador e seus enunciatários. O verso seguinte “Da heroína Luzia” faz uma alusão direta aos aspectos mitológicos da atriz discursiva e faz referência ao mito da inocência perseguida.

Além disso, atentemos aos aspectos temporais escolhidos pelo cordelista: “vamos falar” indica ação futura, mas há um teor oralizado quando se escolhe a locução verbal na expressão do pensamento. Essa característica alude ao termo *enunciado enunciado*, designado por Fiorin e que indica que o enunciador prenuncia aos enunciatários os fatos que serão

contados.

Posteriormente, há uma melhor caracterização acerca de seu contexto situacional, em que o enunciador, representado pela voz do cordelista, seleciona como primeiros fatos as informações relacionadas ao percurso das retirantes: “Rumavam as duas peregrinas / Com destino ao litoral”, em uma visível tentativa de explicar o infortúnio da permanência em Sobral, fato esse que pressupõe o fado aceito pela heroína: permanecer na cidade devido à enfermidade de Dona Zefinha.

Além disso, o poeta agrega ao folheto os adjetivos forte e arredia, que reiteram o tema preconceito através dos atributos da atriz discursiva e que se justificam pela segunda estrofe do cordel: “Lhe chamam Luzia-Homem /Pelo seu jeito esquisito”. No tocante à personalidade, as palavras “forte e arredia” aludem ao mesmo tema, por expor figuras que remetem ao tema sofrimento: “sofria discriminação”.

Ainda em relação às isotopias, as reiteraões que mais se destacam competem aos temas honestidade, valentia, através dos atributos exemplares realizados pela atriz discursiva, em meio a variadas provações de sua benevolência, que assumem figuras nos versos: “Na sua lida diária/Batalhava pelo pão”. É notória, portanto, a representação do esforço dedicado ao trabalho para sobreviver dignamente. Ademais, no verso “Por ela Luzia estava/contra a vontade em Sobral”, indicam sua vontade submetida à melhoria da saúde de Dona Zefinha.

Luzia é principal atriz discursiva, que, à época, destoava dos padrões convencionais dedicados às mulheres. Primeiramente por seu nome, depois, pelo trabalho braçal, executado na linha de frente da construção da cadeia pública. Ambas as informações complementam ações que aludem ao universo masculino. Nós, enquanto analistas dos referidos aspectos, julgamos que, por tal motivo, é possível explicar a origem dos inúmeros preconceitos praticados pelas outras mulheres.

De maneira semelhante, sua representação no cordel mantém a mesma ordem no tocante à caracterização dos atores do discurso, visto que inicialmente a jovem nos é apresentada, depois sua mãe, amigos e, por último, Crapiúna. Destacamos que a ordem dessa apresentação mantém a sequência discursiva similar àquela realizada por Olímpio: força física, estranheza popular, mistérios pessoais e a exposição de outros atores que a acompanham durante o desenvolvimento do enredo. Em sequência, passemos a posterior análise comparativa da adaptação, de acordo com Lima:

Cabe dizer nessa altura
Que entre os obreiros tais
Havia uma jovem pura,
Bela e forte demais,

Da qual a musculatura,
Sendo tão rija, tão dura,
Semelhava a de um rapaz.

Cinquenta tijolos traz
Na cabeça de uma vez
Como atestou aliás
Um tal Paul, douto francês,
Que nos disse ainda mais:
Que ninguém era capaz
De fazer o que ela fez.

Veio a lhe chamar
Luzia- Homem, pois ela
Tinha força muscular,
Mas também feição mui bela.
E muita gente a maldar,
Costumava declarar:
“Ela é homem, não donzela!” (LIMA, 2020, p. 4-5, e. 7-8-11).

As informações relacionadas à Luzia mantêm-se em uma constante pelo enunciador ao longo da segunda adaptação. O poeta também retoma à sua caracterização mítica pelo uso de alguns vocábulos, que aludem a variados atributos, tais como: “Jovem pura/Bela e forte demais/feição mui bela”. Na estrofe seguinte mantém o teor descritivo: “Cinquenta tijolos traz/Na cabeça de uma vez/Como atestou aliás/Um tal Paul, douto francês”. Seguem-se detalhados traços, que são reiterados, pois retratam fielmente a sequência do romance original.

As referidas reiterações semânticas, que são indicadas pelo enunciador, assumem uma forte consonância ao texto de Olímpio, já que o poeta estabelece em sua adaptação as mesmas referências ao mito da inocência perseguida, pela qual a atriz discursiva alude. Ademais, o enunciador também se aproxima dos enunciatários quando expõe o verso “Cabe dizer nessa altura”, reiterando o tom confessional e de aproximação ao seu público leitor.

Os aspectos relacionados aos temas feminilidade, preconceito e rejeição manifestam-se por meio dos versos: “E muita gente a maldar/ Ela é homem, não donzela”. Ressaltamos que esses atributos merecem destaque porque se reiteram como fatores essenciais à evolução dos episódios, tais como uma explicação acerca de seu nome pelo verso: “Tinha força muscular”, tal qual Olímpio descreve no romance original.

Em continuidade, passemos aos aspectos que investigamos, sobretudo, questões relacionadas à origem de Luzia-Homem, conforme Olímpio:

Luzia viera na enxurrada, marchando, lentamente, a curtas jornadas, e fora forçada a esbarrar na cidade, por já não poder conduzir a mãe doente. Do capitão Francisco Marçal, o homem mais popular da terra, tão procurado padrinho, que contratara com o vigário pagar-lhe uma quantia certa, todos os anos, por espórtulas dos batizados,

obtivera, por felicidade, uma casinha velha e desaprumada, onde se aboletou com relativo conforto. A vida lhe correu bem durante seis meses. Havia trabalho e ela ganhava o suficiente para se prover quase com fartura. Mas o coração pressentia, então, com vago terror, o perigo das pretensões de Crapiúna e ela procurava, por todos os meios, evitá-lo. Seu primeiro impulso, depois que lhe ele ousara falar em termos desabridos, foi anoitecer e não amanhecer; emigrar, confundir-se nas levas de famintos em busca das praias ubertosas. (...) Nessa triste conjunção, venceu o dever. Luzia ficou resoluta a enfrentar, de ânimo sereno, o destino, e emparelhada para suportar os mais dolorosos lances da adversidade. Continuaria a trabalhar sem desfalecimento, retraindo-se quanto pudesse para evitar encontros com o afetuoso soldado. (OLÍMPIO, 2002, p. 20).

Ao apresentar sua breve trajetória de vida, em uma analepse²² das ações temporais, que eram anteriores ao momento narrado, o enunciador nos informa sobre a origem e a primeira dualidade da jovem: sua permanência em Sobral, que logo é sanada, devido à saúde de sua mãe. Em continuidade, ele nos revela as intempéries pelas quais a jovem vai passar, principalmente ao tentar desvencilhar-se do soldado. Se, inicialmente, a jovem era vista na aparência como misteriosa, forte e arredia, em sua essência nos é apresentada como frágil, cheia de medos e incertezas perante os infortúnios da vida.

Em sequência, passemos ao fragmento do romance e posteriores análises relacionadas ao principal conflito da narrativa, que se configura pelo assédio de Crapiúna à Luzia. Observemos como essa discursivização é retratada em Olímpio:

Sempre que a encontrava, dirigia-lhe com saudações reverentes, palavras de ternura e erotismos incontinentes, olhares, gestos de desejos mal sofreados. E, tão frequentes se tornaram esses meios de obsessão, que um dia a moça os rebateu secamente, com firmeza irrelutável:

- Deixe-me sossegada. Não se meta com a minha vida. Eu não sou o que o Senhor supõe.
- Deixa-te de luxos, Rapariga- respondeu Crapiúna, mostrando-lhe um grosso anel de ouro.
- Olha a memória de ouro que tenho para ti... Não te zangues com teu mulato... Desde então, entrou a acompanhá-la, a persegui-la por toda parte, nas horas de trabalho na penitenciária, nas caminhadas ao rio e a rondar durante a noite pela vizinhança da casinha velha, lá para as bandas da Lagoa do Junco, onde ela morava com a mãe, velha e enferma, a boa, a santa tia Zefa. (OLÍMPIO, 2002, p. 18).

Conforme trecho acima, é visível um aparente desconforto da atriz discursiva em relação às atitudes do soldado. Por meio dos vocábulos “saudações reverentes, palavras de ternura e erotismos incontinentes, olhares, gestos de desejos mal sofreados”. No entanto, as investidas e atos assediadores ocorrerão em uma constante ascendente, que se intensificarão à medida que a narrativa evolui. De forma semelhante, o conflito gerador é retratado nos cordéis. Observemos os versos, primeiramente, em Viana:

Lá no morro do Curral
Tinha um soldado metido

²² Narração de eventos ocorridos anteriormente em relação a eventos já narrados; recuo no tempo. Fonte: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/analepse>. Acesso em 06 de março de 2023.

Era um tal de Crapiúna
 Sujeito vil, enxerido
 Que sempre a perseguia
 Se aproximou de Luzia
 Visando tirar partido.

Rejeitado com veemência
 Não se dava por vencido
 Dia a dia foi ficando
 Mais ousado e atrevido
 Sempre, sempre a lhe cercar
 Vivia a se lamentar
 Por ser dela preterido. (VIANA, 2010-b, p. 7-8, e.10-11).

Após reiterar o aspecto temático figurativo espacial, inicialmente citado na adaptação, através da repetição do verso: “Lá no morro do Curral”, o cordelista alude ao recorrente assédio e apresenta a manipulação de Crapiúna por meio dos vocábulos “metido”, “vil”, “enxerido”, “ousado” e “atrevido”, que são associados às constantes intimidações praticadas pelo ator discursivo. Lembramos que esses atributos também fazem referência direta ao mito da maldade castigada, afinal, ele tentará seduzir a jovem por meio da intimidação.

Além disso, todas as investidas do soldado se constituem como indícios de um assédio, que se intensifica pelos versos: “Dia a dia foi ficando/Mais ousado e atrevido/Sempre, sempre a lhe cercar”. Destacamos aqui as expressões “dia a dia” e “sempre sempre”, que talvez se reduplicaram através da rima aplicada aos versos, como também para dar uma ênfase maior ao discurso. Reitera-se, portanto, a recorrência do tema assédio vivenciado pela jovem. Passemos à análise dos versos da adaptação de Lima:

Era a figura abjeta
 Crapiúna, um vil soldado
 Cuja vida era repleta
 De perversão e pecado.
 A todos ele inquieta,
 Pois na maldade completa,
 Vivia o tal desalmado.

Com o orgulho afetado
 Pela formosa Luzia
 Foi ficando obcecado,
 Por ela, que o repelia.
 Por muitas era o malvado,
 Pretendido, desejado,
 Mas só ela o atraía (LIMA, 2020, p. 6, e. 14-15).

Nas estrofes acima, o poeta, em consonância com o romance, reitera o tema assédio e, ao utilizar vocábulos, adjetivos e substantivos pejorativos “abjeta”, “vil”, “perversão” e “pecado”, representa o caráter maléfico do soldado. Ademais, há uma reiteração

visível ao mito da maldade castigada pela alusão dos vocábulos nos seguintes versos: “A todos ele inquieta/Pois na maldade completa/Vivia o tal desalmado”. Notemos que os vocábulos “maldade” e “desalmado” aludem aos temas moral e religião. Essas associações nos remetem à personificação de atributos negativos, que são realizados pelo soldado, na busca de atingir seus objetivos obscuros.

O próximo trecho analisado é essencial ao enredo, visto que seu aspecto temático-figurativo relaciona-se ao quadrado semiótico. Consequentemente, alude diretamente à verdade *versus* mentira, ilustrada pelo roubo do armazém, já que esse elemento se reitera ao longo de todo o enredo, como no trecho de Olímpio:

A porta do armazém fora encontrada aberta, sem o menor vestígio de violência, caixas com fazendas abertas e a gaveta que continha o dinheiro arrombada. Estavam bem patentes os indícios do crime, pegadas do ladrão impressas na poeira, pingos de velas de carnaúba sobre as caixas e o instrumento, empregado para forçar a gaveta, um grande formão de carpinteiro. Quem seria o audacioso criminoso? O nome de Alexandre, pronunciado por lábios anônimos, no meio da turba, foi logo envolvido pela sinistra atmosfera da suspeita. Ele guardava as chaves do armazém; era empregado de inteira confiança, conquistada pelo mais irrepreensível procedimento, e os mais abonados precedentes; mas não se podia eximir da responsabilidade do fato, senão por desídia, por falta de vigilância. Demais, naquele dia, ele sempre pontual, chegara tarde, notando-se-lhe no semblante profunda perturbação ao encontrar a porta aberta, e o almoxarife, que o interrogava com o olhar severo. Não pudera, no primeiro momento, se justificar ou explicar as circunstâncias que o denunciavam. Indicações vagas, circulando na massa de retirantes, aludiam a fatos que davam corpo às suspeitas. (OLÍMPIO, 2002, p. 38-39).

Consideramos esse episódio essencial à narrativa, já que se constitui em uma alusão direta ao tema honestidade *versus* desonestidade. Inicialmente, quando o enunciador desenha a cena do crime, Alexandre é o primeiro e único nome cogitado como acusado pelos outros atores discursivos. A acusação segue como certa até que lhe provem sua inocência, no andamento natural do enredo.

Dessa forma, reitera-se a isotopia do parecer *versus* o ser. Ademais, sua sanção popular também é negativa. Aparentemente, aos olhos das provas expostas aos curiosos presentes e dos representantes da justiça, ele seria o culpado. Porém, na imanência, tinha sido vítima de uma armadilha para incriminá-lo, afastando-lhe, em consequência, de Luzia. Vejamos, nas adaptações, como o referido episódio é retratado. Segundo Viana:

Pois quando se retirou
Da casa de sua amada
Encontrou no armazém
Uma multidão formada
Lhe acusando de ladrão
Não adiantou então
A inocência protestada.
Luzia pega a tal carta

Mostra ao promotor então
 Crapiúna com cinismo
 Se livra da acusação
 Saiu contente o soldado
 E Alexandre foi levado
 Às grades da detenção. (VIANA, 2010-b, p. 9-10, e. 16-20).

De forma sintética e bastante condensada, Viana relaciona as mesmas informações, de maneira resumida, conforme a primeira estrofe citada. Através dos fragmentos: “Encontrou no armazém/Uma multidão formada/Lhe acusando de ladrão”, o enunciador apresenta aos enunciatários a armadilha de Crapiúna contra Alexandre. Efetivada, portanto, de tal maneira que o mesmo é acusado instantaneamente pela multidão presente.

Logo, reiteramos a presença da dicotomia do ser *versus* o parecer. Na estrofe seguinte, o poeta reitera o esforço desmedido de Luzia na defesa de seu amigo: “Luzia tira a tal carta/mostra ao promotor então”. No entanto, o inocente é condenado a pagar pelo crime não praticado. Observamos aqui as sanções pelas quais Alexandre é submetido. Notamos que os discursos das autoridades, na maioria das vezes, têm uma maior predominância da verdade sobre a fala de um indivíduo.

O ator discursivo Crapiúna, que age como representante do poder público, possui uma maior validação sobre a verdade e, Alexandre, cidadão humilde e comum, rapidamente é caracterizado como culpado e criminoso. Vejamos como os aspectos reiterativos relacionados à mentira *versus* à verdade reiteram-se na segunda adaptação, sob a perspectiva de Lima:

Logo incumbiu alguém
 Pra promover um destroço
 Roubar o tal armazém
 Onde trabalhava o moço
 Este homem era de bem,
 A população, porém,
 Pra culpá-lo deu endosso.

Pois o povo em alvoroço
 Logo o tomou por culpado
 Como alguém preso num fosso,
 O pobre moço, coitado,
 Só provava o gosto insosso,
 Daquele angu sem caroço,
 Sendo preso e humilhado. (LIMA, 2020, p. 12, e. 37-38).

Os versos “Logo incumbiu alguém/Pra promover um destroço” aludem ao plano macabro de acusação contra um inocente, e, conseqüentemente, a sanção popular negativa recai sobre Alexandre. Notamos aqui uma alusão ao mito da maldade castigada, em um visível indício de uma recorrente dualidade entre as manifestações do bem, representado por Alexandre: “este homem era de bem”, em contraposição ao mal, na figura de Crapiúna: “De

quem ao mal diz amém” (LIMA, 2020, p. 12, e. 36).

Atentemos à riqueza vocabular que o cordelista agrega à estrofe, ao acrescentar as expressões da oralidade: “alguém preso num fosso/provava o gosto insosso/Daquele angu sem caroço”, que aludem diretamente a vivenciar e/ou passar por problemas, ademais, uma experiência, situação inconveniente a contragosto e/ou contra a vontade própria.

Mantém-se, portanto, em uma constante, a referida dicotomia atualizada. Em contrapartida ao romance, naturalmente mais detalhado, o andamento rápido do enredo nos cordéis logo nos revela a verdade e a consequente resolução do crime. A missão em desvendar o véu do criminoso compete a Teresinha: “Pois ela viu Crapiúna/Um baú desenterrar/E de dentro dessa arca/Grande quantia tirar” (VIANA, 2010-b, p. 13, e. 28). De forma semelhante, segue-se a reiteração do desvendamento da armadilha na adaptação de Lima:

Num suspiro aliviado
E grande contentamento
Teresa diz “Obrigado!”
A Jesus, em pensamento,
Por tê-la ali colocado,
Sendo a ela revelado
O segredo tão cruento. (LIMA, 2020, p. 21, e. 65).

Notadamente, Teresinha é um dos principais desafetos de Crapiúna, e curiosamente é a jovem quem desvenda a armadilha empreendida pelo soldado. Motivada pela prisão do antissujeito e consequente soltura de Alexandre, ela traz à tona a verdade *versus* a mentira, o ser *versus* o parecer. E resolve, portanto, a aparente injustiça cometida. Em sequência ao andamento dos fatos, o enunciador prenuncia a união do jovem casal, que resolve recomeçar a vida em outro contexto, segundo Olímpio:

Luzia lançou demorado olhar ao morro do curral do Açogue, onde começava de alvejar, de reboco, a penitenciária, enleada na floresta de andaimes, quase pronta para receber a cumeeira. E ocorreu-lhe, como recordação piedosa, a triste sina dos condenados que ali ficavam, por toda a vida, encerrados, como em sepultura de pedra e cal. Dentre eles, surgia o espectro minaz de Crapiúna, cujos gritos terríveis de desespero ecoavam ainda no coração dela, por mais que se esforçasse por varrê-los da memória, e libertar-se da implacável obsessão, que lhe toldava a serenidade do amor vitorioso. Desviando os olhos do morro sinistro, que fora o seu calvário de vilipêndio, compensado pela florescência dos instintos sagrados e do afeto redentor de Luzia-Homem, ela resfolegou aliviada, como se dentro daquelas paredes maciças, colossais, ficassem encarcerados o passado, as mágoas, os dissabores dos opressivos dias de miséria. (OLÍMPIO, 2002, p. 160).

Dessa forma, aparentemente, o “desfecho feliz” se aproximava, tanto no romance, como nas adaptações, já que o conflito principal teria sido resolvido. O soldado é preso e o jovem injustiçado, finalmente absolvido e solto. Em uma reiteração ao principal aspecto espacial da narrativa, o “Morro do Curral do Açogue” se associa a outra libertação. Dessa

vez, empreendida pela saída da cidade de Sobral. Ao retornar ao Curral do açougue, Olímpio alude ao início da narrativa e seu conflito principal, em uma tentativa de unir começo e fim do problema gerador.

Enfim, a atriz discursiva Luzia contempla a paisagem, em uma manifestação de aspectos emocionais, há um pressentimento ruim que o enunciador apresenta: “Dentre eles, surgia o espectro minaz de Crapiúna, cujos gritos terríveis de desespero ecoavam ainda no coração dela, por mais que se esforçasse por varrê-los da memória, e libertar-se da implacável obsessão”. De maneira acelerada, as adaptações representam o mesmo episódio, porém de formas distintas. Observemos o trecho adaptado em Lima:

Com Teresa a se afastar
Luzia sozinha andava,
Ficando atrás, a olhar,
A paisagem que encontrava.
Pouco depois, a gritar,
Teresa estava a chamar
A amiga que adorava. (LIMA, 2020, p.27, e. 88).

Os versos “ficando atrás a olhar/a paisagem que encontrava” reiteram os aspectos espaciais no trecho de Olímpio, que remete à paisagem do Curral do Açougue. De forma diversa, Viana inova:

Luzia seguiu depois
Com Dona Zefa e Raulino
Mas vejam a negra cilada
Que preparou-lhe o destino
Pois Crapiúna fugiu
E de perto a seguiu
Com seu instinto assassino. (VIANA, 2010-b, p. 14, e. 31).

Conforme os versos acima e devido ao andamento rápido da narrativa no folheto, há uma visível inovação, ao não citar a reiteração espacial em retomada ao início do conflito. Essa estratégia conferiu ao texto de Viana uma maior velocidade no que confere ao andamento e à redução da adaptação. As próximas referências e informações se relacionam à última sequência episódica, que em uma condensação inovadora, trazem uma representação reduzida dos principais atores discursivos. Teresinha e sua família não seguem junto à Luzia, conforme texto original:

Defendendo sua honra
Luzia ainda lutou
Com suas unhas um olho
De Crapiúna arrancou
E tombou morta em seguida
A sua amada sem vida

Pobre Alexandre encontrou. (VIANA, 2010-b, p. 15, e. 33).

A adaptação de Viana encerra sua versão com uma importante inovação: “Pobre Alexandre encontrou” (e. 33), já que no enredo original é Raulino que primeiro encontra Luzia. Ademais, não há menção à morte de Crapiúna, que fica implícita pela leitura do cordel.

Em Viana, observamos uma maior condensação e brevidade textual, inclusive percebemos uma maior autonomia composicional, visto que o cordelista adaptou as informações originais do enredo, ao agregar novas ações às sequências episódicas existentes. Há, portanto, uma nova atualização, pois ele as reconta de maneira autoral.

Diferentemente, em contrapartida ao folheto anterior, observemos o episódio final do romance conforme a adaptação do folheto de Lima:

Seguindo pelo local,
Pela cegueira tomado,
Logo o bandido boçal,
Dorido e desesperado,
Tem também triste final:
Cai num abismo fatal,
Falecendo o vil soldado.

Raulino, amigo amado,
Chega junto de Luzia.
E percebe, transtornado,
Que morrido já havia
Diz ele ao corpo finado:
“Que sempre esteja ao seu lado
Jesus, José e Maria”. (LIMA, 2020, p. 29, e. 94- 95).

O poeta reitera a mesma sequência episódica do romance, que conseqüentemente remete à ordem do enredo original. A morte do soldado ocorre logo após o assassinato de Luzia: “A moça forte e tão bela / Tomba sobre o pedregal” (e.93). Em uma mesma consonância com o romance, o poeta não modificou o último episódio, pois Raulino encontrou Luzia e realizou sua extrema união: “Que sempre esteja ao seu lado/Jesus, José e Maria” (e. 95), seguindo, portanto, a mesma ordem episódica de Olímpio. Atentemos aqui ao fato de que o enunciador representa-se pela voz do ator discursivo Raulino, que profere as últimas palavras do trágico desfecho.

Conforme nossa análise e de acordo com os fragmentos elencados, precisamos destacar que há no último episódio uma grande reiteração de ações referentes à tragédia grega que, de acordo com Aristóteles:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a

purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2001, p. 8).

Em uma sequência de ações com grande teor passional, sobretudo pelo final inesperado, em que os atores discursivos desenvolvem-se e realizam um percurso de confronto direto, ascendência, ápice e declínio, que culmina na morte dos dois oponentes principais: Luzia e Crapiúna.

De maneira mais condensada, os folhetos reafirmam, em mesma consonância, a representação do trágico desfecho. Ademais, em consonância ao romance original, ressaltadas algumas leves alterações, principalmente na primeira versão, que se apresenta com maiores inovações relacionadas às sequências episódicas. No tocante às isotopias reiterativas, ambos os cordéis remetem aos principais episódios narrativos.

Destacamos, sobretudo, que o cordel de Lima, em uma versão mais extensa, foi composta por 95 estrofes no total. Manteve, portanto, uma maior consonância ao romance de partida, visto que, devido a sua maior adaptação, conseguiu representar uma maior fidelidade aos episódios retratados. Julgamos, portanto, que os aspectos reiterados, ocorreram, em grande parte, pela atualização dos episódios principais, tais como: o banho na lagoa, a venda dos cabelos de Luzia, o reencontro de Teresinha e sua família, a partida para um novo domicílio, em Meruoca, e o confronto final dos principais atores discursivos.

No entanto, passemos a uma explicação detalhada dos elementos concernentes aos aspectos enunciativos, que se referem à pessoa, ao espaço e ao tempo das narrativas. Em relação à marcação temporal, é notória uma predominância na utilização do tempo cronológico, em que se organiza uma linha temporal com maior enfoque no presente, ainda que haja retomada do passado, para melhores descrições e reiterações. Ou seja, há referências ao tempo corrido do enredo.

De forma similar, no que compete aos atores discursivos, que são responsáveis pela enunciação, as movimentações temporais se ligam diretamente e exercem grande domínio nessa área, visto que há uma predominância do tempo presente, tanto no romance, quanto nos dois folhetos estudados. Isso ocorre nos momentos em que o enunciador assume a voz do cordelista e interage com os enunciatários, em contraposição ao tempo passado, marcado pelos verbos no pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo.

Mas, é importante destacar que, no decorrer das narrativas, há uma predominância do aspecto cronológico sobre as retrospectivas temporais em ambas versões. Em um visível contraponto, verificamos que há também variadas marcações psicológicas, quando os

enunciadores, narrador e/ou outros atores discursivos, remetem a algum fato anterior ao momento das narrativas.

Em uma explicação mais detalhada, conforme as manifestações discursivas do romance, trazemos um fragmento em que outros atores discursivos relembram situações e/ou fatos anteriores aos ocorridos no momento do tempo narrado: “Por sinal nessa ocasião, lembra-se? A maltratavam. Era uma canzoada de mulheres e meninos, gritando: Olha a Luzia-Homem, a macho e fêmea!” (OLÍMPIO, 2002, p. 29). No trecho anterior, Teresinha assume a voz enunciativa e relembra um fato anterior ao momento da conversa com Luzia.

De maneira semelhante, o folheto de Lima realiza essa mesma retomada, porém, através de diferentes vozes enunciativas, através da voz coletiva do povo: “Ela é homem, não donzela!” (e. 11); pela voz de Adelaide, esposa do Promotor: “Compro seu cabelo, amor/Mas onde está, por favor, Você o deve manter” (e. 47); pela voz de Dona Zefinha: “Vamos já fazer a troca/mudando de habitação!” (e. 81); de Luzia: “Pode a família levar” (e. 84) e, a última enunciação do folheto proferida por Raulino: “Que sempre esteja ao seu lado/Jesus, José e Maria” (e. 95).

Confirmamos, dessa forma, que a adaptação de Lima mantém, em diálogo com o romance, uma visível diversidade de vozes enunciativas. Essa recorrência não é percebida na versão de Viana, visto que, somente o enunciador, representado pelo cordelista, profere as informações adaptadas. Atribuimos essa característica, sobretudo, ao número reduzido de estrofes e/ou ao estilo escolhido pelo cordelista que, ao isentar a presença de outras vozes discursivas, naturalmente avança na evolução de sua condensação.

Em relação ao aspecto espacial, sobretudo pelo tópico ambientação, os principais pontos de desenvolvimento da narrativa ocorrem, com predominância, entre os denominados pontos de manutenção, todos eles caracterizados no romance através da cidade de Sobral e/ou próximos a ela, seja no Morro do Curral do Açougue, na igreja, no mercado de suprimentos, na cadeia pública e no alojamento dos retirantes.

No que compete aos espaços de transição, eles oscilam entre as localidades próximas a Sobral, o litoral e a serra da Meruoca. Tais como os fragmentos: “Quem quiser embarcar deve procurar a Barra ou o Camocim, onde há vapores para conduzir a gente. (...) Disse-me o capitão Marçal que vão principiar as obras do cemitério novo e da estrada para a Meruoca” (OLÍMPIO, 2002, p. 29). Esses dois últimos espaços aparecem, de maneira tímida, seja por meio dos enunciadores e/ou atores discursivos.

Nas adaptações em cordel, há uma predominância sobre os mesmos aspectos espaciais, porém de forma reduzida, sem grandes descrições, como realiza Olímpio. Há uma

manutenção dos mesmos itinerários, que são mais recorrentes ao longo das adaptações, tais como as alusões a Sobral, ao Morro do Curral, à fazenda Ipueira, ao armazém, à detenção ou à cadeia pública, a Meruoca e ao litoral.

Essas pequenas associações aparecem de forma bastante discreta, tais como os versos de Viana: “Com destino ao litoral” (e. 8)/“Na cidade de Sobral” (e. 12)/“Encontrou no armazém” (e. 16) e, em Lima: “Banhando-se na lagoa” (e. 20), “Naquele vil calabouço” (e. 42) e “Em Meruoca morar” (e. 83). Atentemos ao detalhe dos espaços determinantes, que ocorrem com predominância no âmbito urbano de Sobral. Além disso, destacamos, porém, que Lima utiliza com maior recorrência marcas textuais correspondentes à enunciação enunciada, pela grande variedade de advérbios, que reiteram espaços, delimitados ou não, ao longo das estrofes: “Onde ele estava a jogar” (e. 57), “Teresa por ali passa” (e. 60) e “Seguindo pelo local” (e. 94).

Nessa segunda versão, o andamento dos fatos ocorre de maneira mais lenta, pois o poeta conseguiu prolongar o desfecho por meio da inserção de outros episódios significativos do romance.

Quanto aos atores discursivos, especificamente as pessoas que contam as histórias, é sabido que há mudanças. No que compete aos atos de enunciação, as movimentações que se estabelecem são relacionadas ao modo de contar, visto que, no romance, há uma maior predominância do enunciador, porém, em certos momentos os outros atores discursivos assumem a voz da narrativa, pela presença do discurso direto livre.

Essa estratégia ocorre de forma semelhante ocorre nos folhetos em cordel. No entanto, devido à condensação discursiva, a maior ocorrência do cordelista se faz de maneira predominante, às vezes por expressões próprias do cordel: “Alexandre, eu já lhe digo (e. 16)”, “A dizer eu me obrigo” (e. 17) e em Viana: “Se o leitor não conhece/vou transcrevê-lo na íntegra” (e. 23). Essas interrupções intertextuais, que consistem em uma marca registrada dos textos em cordel, aperfeiçoam e/ou modificam o enredo original. Além disso, as sequências episódicas se mantêm atualizadas ou renovadas nos dois cordéis.

Ambos os textos atualizam o romance original, representando-o de maneira criativa, como uma nova opção para as possibilidades leitoras de *Luzia- Homem*. Ademais, acrescentamos que os cordéis se constituem como uma nova possibilidade leitora do romance e sua apreciação enquanto texto literário não é inferior ao romance original.

É notório que as versões em cordel constituem-se como alternativas leitoras em contraposição ao romance original. Os cordelistas mantiveram, na grande maioria dos episódios recontados, as sequências narrativas originais, sem descaracterizar ou modificar

totalmente o romance no plano do conteúdo.

No entanto, nossas conclusões permitem destacar, sobretudo, que as adaptações literárias em cordéis cumprem o teor educativo conforme as premissas de seu gênero, pois trazem, em formato de poesia, informações pertinentes ao romance original e seus respectivos percursos narrativos originais. A inovação na adaptação em folhetos indica uma significativa atualização perante o texto literário, além de trazer novas reflexões acerca dos acontecimentos frente ao contexto social contemporâneo.

5 POSSIBILIDADES INTERSEMIÓTICAS EM *LUZIA-HOMEM*

“Ao leitor meu /peço vênia pra contar.”

(LIMA, p. 22, e. 70)

O presente capítulo consiste em uma atualização intertextual do romance, que apresenta e descreve, de forma sucinta, outros trabalhos relacionados ao romance de Olímpio, que foram desenvolvidos e que se organizam em produções intersemióticas, visto que mesclam entre linguagem verbal e não-verbal em sua composição. Julgamos que esse levantamento constitui-se essencial à referenciação de nosso *corpus*, fato esse que o mantém atualizado perante sua relevância literária, cultural e social. Sobretudo para a constante releitura do romance, entre seus estudiosos, admiradores e público leitor em geral.

Embora nosso foco principal no desenvolvimento do atual trabalho tenha sido a análise comparativa entre o livro e os dois cordéis, já analisados em capítulo anterior, consideramos que as demais produções são importantíssimas no que compete à manutenção da memória acerca do enredo principal do romance e sua importância para a propagação da cultura cearense, como um todo.

No entanto, julgamos essencial inserir outros trabalhos que aproveitaram as potencialidades criativas do romance *Luzia-Homem*, sobretudo no que diz respeito aos diálogos intersemióticos. Sobre essa prática, consideramos que as variadas interpretações tenham ocorrido devido, principalmente, à relevância da obra, como também ao poder descritivo de Domingos Olímpio, que no compete ao seu estilo literário, permitiu evidenciar suas variadas possibilidades dialógicas.

Como as questões principais sobre adaptação já foram desenvolvidas em capítulos anteriores, é interessante que lembremos sobre o processo de condensação, sobre o qual se mantém a essência principal do texto adaptado. Ou seja, ainda que haja alterações no plano da expressão, o plano de conteúdo deve manter seus traços originais. Dessa forma, organizamos as explanações das obras adaptadas do romance pela cronologia temporal de suas publicações.

Em 1988, o cineasta Fábio Barreto publicou a atualização do romance pela adaptação fílmica. O filme *Luzia Homem* é uma releitura homônima do romance de Domingos Olímpio. Em uma breve explicação, a protagonista, ainda criança, que é interpretada por Cláudia Ohana, presenciou o assassinato de seus pais, devido ao domínio de

terras com um coronel da região. Foi criada por seu padrinho e ambos alimentaram o desejo de vingança.

Podemos, portanto, associar as simbologias presentes no filme como bastante semelhantes às do enredo original do livro, que se mantêm frequentes. Inicialmente, pela caracterização do contexto inicial do romance, em que há uma silepse à infância da protagonista. Ademais, ela agrega em seu nome uma dualidade existencial, que é característica da dicotomia entre feminino e o masculino.

Luzia, enquanto uma incógnita, continua atraindo para si todo o foco sobre o desenrolar das ações realizadas no longa. A partir de sua trajetória, reconhecemos em suas nuances uma personagem ainda enigmática, que não se deixa vitimizar pelas intempéries sofridas, muito menos assume uma postura apática sobre a vida.

Atentemos ao fato de que por se tratar de uma atualização da obra original, Barreto inova no tocante às perspectivas da atriz discursiva. Se no romance é notória a dualidade sobre seu nome e atitudes, que permeiam opiniões duais entre o feminino e o masculino, na adaptação fílmica as dúvidas que envolvem a atriz discursiva dizem respeito a sua misteriosa origem e reais propósitos em uma cidade aparentemente desconhecida.

Muda-se o foco, mas o objeto permanece o mesmo, já que Luzia ainda é o centro das atenções, porém na atualização fílmica sob novas problemáticas, que são delimitadas desde a apresentação das cenas iniciais. No que compete à mudança da perspectiva do enredo original na adaptação fílmica, explica Gualda:

Considerando aqui o filme como uma obra autônoma. Isso quer dizer que, como tal, estamos diante de uma obra independente, já que carrega objetivos predeterminados, ideologia do diretor, mas que mantém estreita relação com a obra de partida. Nesse sentido, é de suma importância estudar as definições de adaptação, focando os conceitos de transposição, de recriação e de tradução intersemiótica, que diz respeito à busca por equivalentes de um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelhe à de elementos de outro sistema de signos. (GUALDA, 2010, p. 203).

Dessa forma, ao realinhar e recriar novos parâmetros no plano de conteúdo, o diretor empreendeu uma nova leitura ao romance. Sobre essa recriação, compreendemos que apesar de o filme ser uma adaptação do romance, não podemos estabelecer um elo comparativo sobre ele, de forma que se busque os mesmos itinerários criativos.

Além disso, há uma efetiva autonomia no quesito recriação estética. Constituiu-se, portanto, uma efetiva modificação sobre o enredo da obra original. No entanto, essa atualização, enriquece a obra literária, que se apresenta novamente sob outros pontos de vista em contextos históricos revisados.

Sob esta perspectiva, percebemos que ocorre uma atualização filmica sobre o romance. Luzia consegue agregar e unir as extremidades entre o masculino e o feminino, num cenário repleto do tema da estiagem, da iminente desigualdade social de uma região, da rudeza nas relações humanas e dos confrontos que versam entre cultura e perpetuação de costumes retrógrados. Todos esses aspectos se configuram como isotopias figurativas, que estão presentes no romance e que se repetem no filme.

Seja através da seca no sertão ou pelo confronto entre ricos e pobres, o poder exercido pela lei do mais forte no domínio social, o êxodo rural e migrações de retirantes famintos, a disputa por territórios e a desigualdade social, Luzia permeia esses ambientes que se desenrolam e seguem como temas frequentes em nossa realidade contemporânea.

Ainda em relação a longa, o músico e compositor cearense Ednardo compôs a trilha sonora do filme, que, inclusive, intitolou o álbum da produção cinematográfica. Ademais, ele fez uma simbólica participação no filme, que também foi filmado no interior do Ceará. Seu personagem era um violeiro, que vivia pelas redondezas do lugarejo, e simbolizava um anunciador da protagonista frente a sua missão e percurso ao longo do filme.

Em uma breve análise de alguns trechos da canção, citamos versos de *Arraial*: “Na beira da praia um porto/ Corta o céu uma avoante/ Cigana te vejo fluindo/ Fluindo que vem da fonte/ Espanta o breu/ Da nossa fome/ Luzia Menina Homem”. O trecho alude a uma mulher andarilha, que chega misteriosamente, porém que necessita cumprir o seu destino rumo ao mar. Em outra canção, intitulada *Alô alô luar*: “Alô alô luar/ Luzia-Homem heroína/ Daqui de Campo Real.” O poeta faz uma rápida alusão ao mito da inocência perseguida e ao aspecto espacial, visto que o nome fictício da cidade aparece no longa-metragem.

Em continuidade, em 2020, o escritor sobralense José Wilamy Carneiro de Vasconcelos publicou o livro *Luzia- Homem em literatura de cordel*. Na ocasião, o volume foi apresentado em um evento que aludia ao romancista na cidade de Sobral. Posteriormente, o livro foi publicado em formato kindle, por meio das plataformas digitais. Além das estrofes, há um compilado de fotos ilustrativas de Sobral, as paisagens da cidade que são citadas pelo romance e breve histórico da vida e obra de Olímpio. Ressaltamos, no entanto, que o referido cordel não foi escolhido como *corpus* de estudo na presente pesquisa.

A quinta publicação consiste um dicionário linguístico, intitulado *Luzia- Homem: Dicionário de Cultura Linguística*, do pesquisador Vicente de Paula da Silva Martins, de 2021. Em uma perspectiva voltada à análise linguística e lexicográfica sobre o *corpus* linguístico do romance, que data da segunda edição de publicação, em 1929, o autor empreende uma rica e minuciosa análise acerca de variadas nomenclaturas, alusões e

vocabulários, com ênfase nas locuções nominais e verbais. No estudo elas receberam uma nova categorização, que incluiu: expressões idiomáticas, culturemas e antropoculturemas, sendo o *corpus* analisado presente no romance *Luzia- Homem*. Como exemplifica o autor:

A escolha desse recorte fraseológico foi motivada devido à grande incidência de locuções (nominais e verbais) na obra romanesca de Domingos Olympio, objeto de estudo mais demorado nesta pesquisa. Trata-se de uma obra narrativa que recorre a inúmeros culturemas, (figuração simbólica) para instaurar o regionalismo linguístico em sua narrativa. A história de Luzia- Homem, em particular, revela, de forma impressionante, o fenômeno do linguajar do povo do semiárido e a atmosfera de privação de retirantes, o que podemos comprovar com uma intencional e expressiva escolha léxico- estilística de Domingos Olympio. (MARTINS, 2021, p. 23-24).

Assim, através dos procedimentos metodológicos voltados à descrição detalhada de certas palavras e expressões, todas elas presentes ao longo do processo de discursivização do livro, sobretudo pelas marcas de oralidade dos atores discursivos, Martins nos explica, com riqueza de detalhes, seu percurso metodológico, que seguiu o seguinte cronograma: ordem de leitura e releitura impressa, revisão da literatura, levantamento de culturemas, análise e refinamento do *corpus*, suas devidas escolhas e explicações enciclopédicas.

O resultado é composto por um trabalho rico e denso em análise linguística do “característico falar olimpiano”. Em uma rica e múltipla variedade linguística, em que se destacam, principalmente, conforme Martins: “durante a recolha de itens para descrevermos as escolhas léxico-estilísticas de LH, priorizamos sobretudo as locuções, com menor atenção aos idioculturemas (unidades fraseológicas), para deixar a versão mais estilisticamente elegante e mais enxuta no fazer lexicográfico.” (MARTINS, 2021, p. 25).

Para nós, investigadores do *corpus* olimpiano, o trabalho consolida-se como uma grande homenagem à riqueza do falar cearense, sobretudo pela manifestação da linguagem popular das camadas sociais menos privilegiadas da sociedade. No entanto, o romance trouxe uma junção das manifestações erudita e popular, sem desmerecer nenhuma variante. Sabemos que não há uma só regra que determine a manifestação de uma língua e, quisá, por esse motivo, Olímpio foi bastante detalhista ao registrar, inclusive, as particularidades do povoado local, no romance. Atentemos à segunda versão, de Olímpio:

— Diz-me o coração – atalhou Therezinha – que elle está penando injustamente... Mas... deixem estar que vou farejar o ladrão... Conheço uma velha que faz a adivinhação da urupema e sabe rezar o responsio de Santo Antonio. Não ha furto que não descubra. Uma coisa é vêr, outra é dizer. Parece que tem parte com o cão... Meu Deus perdoae-me... (MARTINS apud OLYMPIO, [1903] 1929, cap. VII, p.27).

Salvo as alterações e adaptações, que são normais e que se relacionam à atualização da língua portuguesa, há uma detalhada descrição sobre a crença relacionada aos poderes de uma oração, atribuída ao responso de “Santo Antônio” nos cordéis por nós

analisados. Fato esse que demonstra que alguns dos episódios constituem-se como fatores essenciais à caracterização do romance. O que o configura como um forte elemento cultural para nossa sociedade. Atentemos à descrição, de acordo com o folheto de Viana: Responso de Santo Antonio/ A poderosa oração/ Que para as pessoas cultas/ Não passa de um abusão/ Pra muitos funcionava/ Era o que a velha usava/ Para descobrir ladrão. (VIANA, 2010, p. 10, e. 22)

Acrescentamos que é um dos trechos que permanece inalterado, ainda que com as referidas alterações linguísticas, que foram modificadas nos dois folhetos. De maneira mais sucinta, os cordelistas reiteram as mesmas alusões à cantoria e poderes do responso, tais como um instrumento infalível para desvendar a verdade, aonde quer que ela esteja. Reiteramos que esse traço representa um emaranhado de credices e representações próprios da cultura popular nordestina. Ademais, em alusão ao romance, também há uma produção plástica adaptada do romance *Luzia-Homem*:

Figura 07 – Imagem de adaptação plástica do romance *Luzia-Homem*



Fonte: Oliveira Jr. (1991)

O pesquisador, escritor e estudioso José Leite de Oliveira Júnior ao reproduzir uma cena do romance em pintura, realizou uma releitura de um trecho do romance, que é representativo de um percurso narrativo do enredo. Tal como a descrição do enunciador, a atriz discursiva Luzia- Homem é retratada pelo estrangeiro Paul, no momento em que a donzela realiza uma feita extraordinária ao levantar uma “parede de tijolos na cabeça”.

Consequentemente, o fato incomum desencadeia um misto de surpresa,

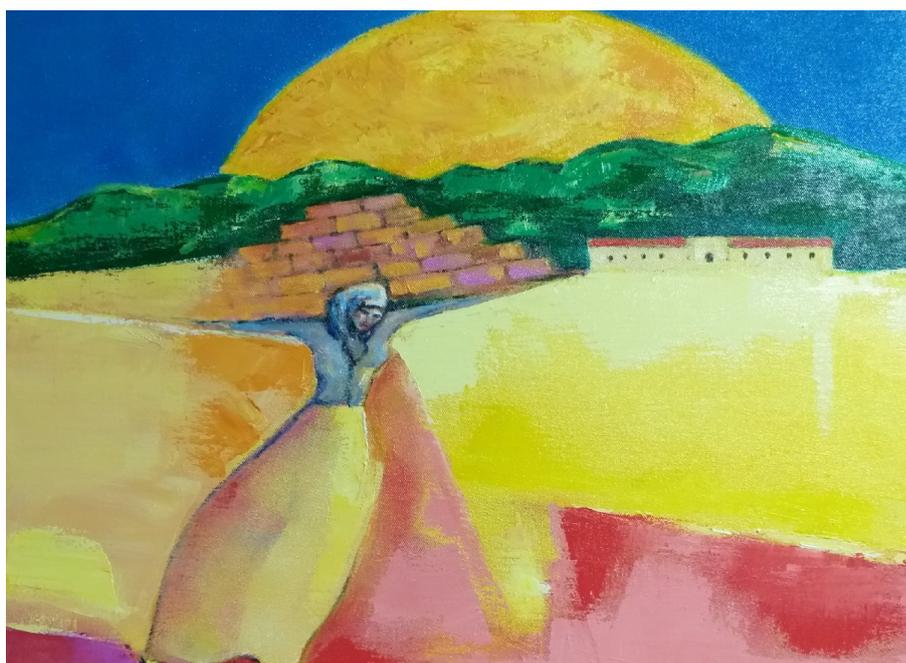
incompreensão e temor perante os olhos dos curiosos que a cercam, como ilustra a pintura. Ademais, segundo o autor, Oliveira Junior, seu objetivo também foi realizar algumas alusões e intertextualidades, no momento em que agregou diferentes atores discursivos de obras já consagradas. A partir da inserção do animal na produção, que alude à cadela Baleia de outro romance e que também representa as mazelas da seca. Nesse contexto realiza uma intertextualidade do romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, que também aparece como pano de fundo na composição da seca nordestina.

Em continuidade, o autor ainda explora a perspectiva dos variados olhares que permeiam Luzia, em uma contínua tensão julgadora, que é uma constante ao longo da narrativa inteira. Já que a atriz discursiva é recebe, por variadas vezes, sanções negativas e positivas acerca de sua índole, caráter e ações.

Sobre esse aspecto é visível pelo destaque aos olhares que os outros personagens têm ao olhar a ação exuberante de Luzia-Homem. Em contraponto, há a representação de Teresinha, atrás da heroína, em que ambas não interagem no momento da cena retratada. Ademais, atentemos ao jogo contrastante de cores, que versam entre os tons mais quentes, representados pelos diferentes tons de vermelho e marrom. Reiteramos que os tons se mesclam ao em conformidade aos temas da seca, migração e fome.

Ainda em conformidade aos mesmos temas e figuras, já representados anteriormente, Oliveira empreendeu uma nova atualização, em uma segunda criação, plástica baseada no romance:

Figura 08 – Imagem de adaptação plástica do romance *Luzia-Homem*



Fonte: Leite Jr.(2021)

Em uma versão mais atualizada da atriz discursiva, que remete à cena anterior do romance e primeira criação artística, a atualização alude ao trecho da parede na cabeça. Porém sob uma nova visão plástica. Ao abordar uma perspectiva expressionista, em que os olhares continuam sob o foco de Luzia- Homem, o autor reitera uma das principais descrições acerca da atriz discursiva. Aparentemente a jovem assume toda a responsabilidade para si, mesmo que o caminho trilhado seja impreciso e inexato.

Para além da cadeia pública, seus ombros indicam a existência de um futuro melhor que o presente, através das cores delineadas no horizonte acolhedor, que também são expressas pela vegetação verde e um grande sol iluminado. Novamente, a atriz discursiva é um divisor de águas no que compete aos aspectos espaciais, visto que ela permeia o céu e a terra, em uma nuance que separa diferentes tons de cores, que vão desde os tons frios aos mais quentes. Por último, há uma produção mais recente, a versão em História em Quadrinho, intitulada *Luzia* (Cf. WELLINGTON; SANTOS, 2021). Destacamos um trecho do trabalho:

Figura 09 – Imagem da adaptação em HQ do romance *Luzia-Homem*



Fonte: Zé Wellington e Débora Santos (2021, p. 06)

Em uma versão que traz o roteiro do escritor Zé Wellington e desenhos de Débora Santos, a atriz discursiva ambienta as histórias em quadrinhos e tem sua trajetória recontada em uma mescla constante entre a linguagem verbal e não-verbal. Os atores discursivos parecem atualizados em suas caracterizações e diálogos, em uma linguagem cheia de regionalismos próprios da região e do falar cearense.

Ao longo de 89 páginas, a saga de Luzia é retratada, em uma sequência de ações mais rápidas e imediatas, em formato característico dos textos em quadrinhos, que são multissemióticos ao leitor interessado. Ao final da edição, há alguns elementos pós-textuais que auxiliam e exemplificam possíveis dúvidas relacionadas à leitura: posfácio, mapa ilustrador dos espaços representativos da narrativa em Sobral e um glossário explicativo das palavras e expressões presentes no HQ, que reiteram o romance original.

Como podemos demonstrar, as possíveis interpretações acerca do romance não findam aqui e suas possibilidades são inúmeras, nas mais diferentes expressões artísticas. Consequentemente, o romance segue atual e abre caminhos a outras possibilidades interpretativas, tais como a última adaptação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ser uma criação do século XX, com lançamento em 1903, o romance *Luzia-Homem* e seus percursos trilhados, sobretudo pela principal atriz discursiva, seguem atuais, instigantes e abrem caminhos para inúmeras comparações e analogias. Em suas múltiplas facetas, os percursos narrativos devem permear a curiosidade dos leitores e estudiosos da área.

Em uma breve retrospectiva cronológica, foi possível destacar que o trabalho frente ao estudo comparativo semiótico do romance e cordéis de *Luzia-Homem* (2002) atendeu a variadas indagações feitas no início da pesquisa, que envolvem a análise semiótica, tais como os aspectos relacionados à transposição didática, às mudanças concernentes aos dois gêneros investigados, a reiteração semântica dos principais aspectos relacionados ao enredo e alterações composicionais.

No capítulo *literaturas ditas erudita e popular* reafirmamos a existência da literatura de cordel frente aos textos, escritores e gêneros já reconhecidos. A partir das considerações discutidas nesse tópico, percebemos e reafirmamos a necessidade de uma melhor reconfiguração no cenário nacional. Ademais, cabe a nós, enquanto estudiosos e pesquisadores da área, minimizar as distâncias que separam o reconhecimento e consolidação da literatura popular por parte dos estudiosos e pesquisas na área, de forma que inclua esta literatura e o público leitor em geral.

Para consolidar essa ideia, recorreremos ao dialogismo, visto que ele une diferentes manifestações textuais, tais como as estudadas em nossa investigação. Além disso, no que compete ao romance, trouxemos afirmações de que ele é o gênero textual mais aberto ao campo criativo e que muito bem se agregou à literatura de cordel. Ressaltamos que a referida relação intertextual foi possível graças às considerações de Bakhtin (2016), quando o teórico afirma que o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional são fatores inerentes à intertextualidade entre diferentes textos.

Assim, de acordo com os elementos detalhados acima, foi possível estabelecer um fidedigno elo semântico entre a obra de partida, romance original, e a obra de chegada, aqui representada pelas adaptações em cordel. Ainda que haja mudanças significativas na estrutura e enredo originais, alguns elementos permanecem intactos. Além disso, o estudo confirmou que os textos literários dialogam entre si, ainda que sob diferentes versões.

Em continuidade, no último subcapítulo *classificações semióticas* desenvolvemos uma análise semiótica conforme a tese de Albuquerque (2011). O trabalho consiste em um estudo pautado na semiótica, que pela interpretação das isotopias conseguiu relacionar variadas classes temáticas para uma categorização dos cordéis, em variadas associações expostas por mapas conceituais. Utilizamos algumas dessas associações em uma aplicação do romance e cordéis.

O resultado foi a verificação de que há uma rede integrada de palavras que agregam diretamente inúmeras possibilidades semânticas, pela existência de temas e figuras recorrentes ao longo dos textos. Os principais temas e figuras mantêm-se com predominância entre o romance e os folhetos. Sobre as reiteraões, alguns se apresentam pelos vocábulos “mordida, rumar, rejeitado, tombou, escrava, casaria, milagre, defendendo.” E os mesmos aludem diretamente aos temas sentimento, destino, rejeição, morte, escravidão, união, sobrenatural e honra. Porém, as possibilidades em estabelecer diferentes classificações não se esgotam nesse momento. Em continuidade, abrem campo para novas interpretações e perspectivas semióticas.

Em relação ao terceiro capítulo, intitulado “*Percursos dos mitos em Luzia-Homem e adaptações em cordel*”, dedicamos a uma abordagem comparativa, que através da análise semiótica, conseguimos verificar a presença e manutenção de dois mitos, inocência perseguida e maldade castigada, ao longo do *corpus* da pesquisa. Sobre essa característica, foi um fator determinante a análise comparativa das ações dos atores discursivos frente ao estudo de Tavares Jr.(1983), que propõe um percurso do herói, sobretudo pelas existência e manutenção das provas principal, qualificante e glorificante, com base nos fundamentos da semiótica greimasiana.

Ademais foi possível relacionar a trajetória dos atores discursivos às etapas do percurso gerativo de sentido e verificar que há uma manutenção recorrente sobre as ações que os mesmos desempenham dentro dos textos literários. Assim, devido aos resultados dessas etapas, foi possível associamos diretamente as etapas de manipulação, competência, performance e sanção aos diferentes momentos da narrativa.

A propósito, verificamos que Tavares Jr. conseguiu delinear uma alegoria do bem e do mal, a partir dos mitos desenvolvidos e que são exemplos universais para a exposição das manifestações mitológicas e suas constantes atualizações semânticas. Simultaneamente, eles se repelem e se complementam ao longo do *corpus* em estudo.

Foi verificável uma insistência normativa sobre o direcionamento e inúmeras adequações

relacionadas à honra, que condicionam o comportamento humano à unilateralidade das virtudes, em uma insistente desaprovação dos defeitos ou comportamentos diferentes das regras sociais. Os mitos, se analisados, conseguem aludir aos principais atributos humanos, em nossa dual existência humana. Dessa forma, a análise de Tavares mantém-se aplicável ao romance, cordéis e qualquer outro texto literário.

No quarto capítulo, *Romance Luzia-Homem e dois cordéis adaptados*, concentramos nossa análise em aspectos mais detalhados, que se referem aos elementos enunciativos. Sobre esse assunto, eles correspondem às manifestações de pessoa, tempo e espaço e que são embasados pelas considerações de FIORIN (1996), quando há uma forte recorrência semântica das isotopias temático-figurativas.

Ao longo do estudo de variados fragmentos do *corpus*, percebemos as reiterações relacionadas ao plano de conteúdo. No que compete à temporalidade narrativa, no romance original, há variados recortes e alternâncias temporais nos folhetos, com predominância dos tempos que indicam o pretérito. Sobre esse aspecto, as interrupções intertextuais não modificaram o enredo original, mas realizaram uma significativa atualização dos aspectos destacados. Ademais, o enredo foi selecionado por meio de algumas sequências episódicas e se mantiveram atualizadas nos cordéis adaptados. Aqui, destacamos a autonomia dos escritores, que selecionaram as sequências que melhor se adequaram às versões estudadas.

Em relação aos atores discursivos, as variadas vozes que se apresentam no romance olimpiano, por meio do narrador, o primeiro contador, Luzia, Teresinha, Alexandre, Raulino, Promotor, Rosa Veado, dentre outros, também revivem suas vozes nos cordéis, ainda que de maneira reduzida e pela manifestação do discurso direto livre, sobretudo pelos atores discursivos que interagem com Luzia-Homem.

No que compete ao aspecto espacial, os cordéis mantêm uma predominância sobre os mesmos espaços do romance, todos caracterizados em Sobral, tais como o Morro do Curral do Açogue, na igreja, no mercado de suprimentos, na cadeia pública e no alojamento dos retirantes. Assim, há uma significativa manutenção dos mesmos itinerários, que são mais recorrentes ao longo das adaptações, tais como as alusões a Sobral, ao Morro do Curral, à fazenda Ipueira, ao armazém, à detenção ou à cadeia pública, a Meruoca e ao litoral.

Em relação ao plano de conteúdo, sobre os aspectos de redução textual, a versão de Viana é mais enxuta, se comparada à versão de Lima. Nessa, o andamento dos fatos ocorre de maneira mais lenta, pois o poeta conseguiu prolongar o desfecho por meio da inserção de outros episódios significativos do romance.

Ao longo das análises semióticas, que se concentraram, sobretudo, nas análises

relacionadas à elasticidade discursiva, aplicação do PGS e identificação das isotopias, nos textos em prosa e poesia, foi visível um constante dialogismo entre eles, visto que há uma forte relação interdiscursiva no que compete ao plano de conteúdo.

As diferenças e modificações que se relacionam ao plano da expressão são àquelas relacionadas à transposição didática, visto que o romance é atualizado por meio de folhetos em cordel. No entanto, o texto não perdeu seus elementos constitutivos, sobretudo no que compete à fidelidade direcionada ao enredo, tempo, espaço e atores discursivos originais.

Portanto, os textos de chegada, que são atualizações do citado romance, não perderam a essência composicional inerente ao texto de partida. No que compete à teoria analisada, o suporte da elasticidade discursiva, cuja produção, conforme definem Greimas e Courtés (1979), se acha “caracterizada por dois tipos de atividades aparentemente contraditórias: expansão e condensação” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 138).

É fato que os folhetos atualizam o romance, de maneira criativa, que se configura como uma nova possibilidade leitora de *Luzia-Homem*. Concluímos, portanto, que as adaptações literárias em cordéis cumprem o teor educativo conforme as premissas de seu gênero, pois reiteram as principais informações do texto olimpiano no formato poético, sem perder as informações pertinentes ao romance original e seus respectivos percursos narrativos originais. É possível associá-los, em novas reflexões acerca dos acontecimentos, frente ao contexto social contemporâneo.

No que compete ao nosso aprofundamento semiótico, a análise estabelecida entre o romance e os dois folhetos em cordel comprovou que, apesar de serem adaptações, os textos em cordel mantêm, com predominância, os mesmos percursos narrativos originais, apesar das modificações próprias do gênero cordel. Dessa forma, verificamos que há uma permanência sobre a essência do romance, que se apresenta pelo plano do conteúdo, em sua maioria original pela manutenção das cenas escolhidas e adaptadas.

Ainda que haja indícios de autoria dos cordelistas, em alguns percursos pontuais do enredo, eles priorizaram o andamento original do romance. Esses traços foram comprovados em nossa análise pelas reiterações semânticas, que estão representadas pelas isotopias de tempo, espaço e atores discursivos. Consequentemente, os autores Viana e Lima conseguiram estabelecer uma rica atualização do romance *Luzia-Homem*.

No entanto, a análise não finda aqui, pois o texto literário é passível de futuramente voltar a ser campo de partida para novos estudos e comparações literárias futuras. Portanto, acreditamos que sua função leitora está bem representada para a cultura nacional. Para encerrar nossos estudos, no quinto capítulo “Possibilidades intersemióticas em *Luzia-*

Homem”, trouxemos à baila outras manifestações existentes e publicadas que também tiveram a inspiração no romance *Luzia-Homem*, que também buscaram inspiração na obra olimpiana.

Em uma breve análise das diversas homenagens e textos que aludem ao romance, seja através de análises literárias, interpretação semiótica, adaptações em cordel, fílmica, plástica, musical, dicionário linguístico ou versão em quadrinhos, o resultado é a existência de variadas possibilidades criadoras e interpretações do romance enquanto texto de partida. Ressaltamos, no entanto, que todas essas produções são recentes e abrem espaço a estudos posteriores. Dessa forma, ainda que nosso trabalho tenha investigado o romance adaptado em cordéis, existem inúmeras possibilidades interpretativas para futuras análises e pesquisas.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- ABREU, Márcia *et al.* **Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX**. São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001658564>. Acesso em: 26 mar. 2023.
- ABREU, Márcia *et al.* Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de Cordel e literatura erudita. *In: Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n.º. 22, jul./dez. 2004, p. 199-218. Disponível em: <https://www.sielo.br/j/ha/a/QL9WD98KHC5wQFZY7CZ6LMK/?lang=pt>, Acesso em: 20 set. 2022.
- ABREU, Márcia *et al.* Concepções sobre romance. *In: Atas do XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/Abralic2008/MARCIA_ABREU.pdf Acesso em: 20 out. 2021.
- ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. **Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica**. Tese de Doutorado em Letras. João Pessoa: UFPB, 2011. 314 f. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6183>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. (Tradutor anônimo) On-line, 2001. Disponível em: <http://dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 10 Out. 2022.
- ATHAYDE, Natália Silva. **Luzia-Homem: a construção de simulacros identitários**. 2014. 113 f. (Dissertação) Mestrado em Linguística. Fortaleza: UFC, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/10510>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução e posfácio de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: 34, 2016.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, Leandro Gomes de. **Os martírios de Genoveva**. Juazeiro: Tipografia São Francisco. Proprietários: Filhos de José Bernardo da Silva, 1974. Disponível em: <https://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2020/12/Os-Martirios-de-Genoveva-Literatura-de-Cordel-por-Leandro-Gomes-de-Barros.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF: MEC, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2011.
- COMPAGNON, A. O Valor. *In: COMPAGNON, A. O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad.: Cleudene Mourão e Consuelo Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 221-250.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz. **Elementos da análise do discurso**. 15. ed. São Paulo: contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1979.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e confronto. **Revista Matrizes**. Ano 3 – n. 2 jan./jul. 2010. p. 201- 220.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de cordel**: do sertão à sala de aula. São Paulo: Paulus, 2013.

LIMA, Stélio Torquato. Literatura popular: terminologias e outros aspectos teóricos. *In*: LIMA, Stélio Torquato. *et al.* (org.). **No desfolhar dos folhetos**: escritos sobre cordel. Macapá: UNIFAP, 2021, p. 21-41.

LIMA, Stélio Torquato. **Luzia-Homem adaptado em cordel**. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré, 2020.

LIMA, Stélio Torquato. Os PCN's e as potencialidades didático-pedagógicas do cordel. *In*: **Acta Scientiarum. Education**. Maringá, 2013, p. 133-139. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=303326113015>. Acesso em: 19 jul. 2021.

LOPES, Cícero Galeno. **Gêneros literários**. 1997. Disponível em: www.artistasgauchos.com.br. Acesso em: 30 out. 2021.

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Luzia-Homem. Direção: BARRETO, Fábio. Produtor: Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda. São Paulo, 1987. 104 min.

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

MARTINS, Vicente de Paula da Silva. **Luzia-Homem**: dicionário de cultura linguística. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.

MATEUS, Samuel. Imitatio e aemulatio: a querela dos antigos e dos modernos sob o cânone estético. *In*: **Revista de história e teoria das ideias**, v. 37, 2018, p. 179-200.

MAXADO, Franklin. **O que é cordel na literatura popular**. Rio Grande do Norte: Queima Bucha, 2012.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. 17 ed. São Paulo: Ática, 2002.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. A atualidade de *Luzia-Homem*. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, ano 4, n. 5, p. 115-127, maio 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/23387>. Acesso em: 25 ago 2021.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. **Domingos Olímpio**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. Literatura cearense: juntou a fome com a vontade de ler. *In: Curso literatura cearense*, v. 5. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2020.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. **Luzia- Homem**. Acrílica sobre tela. 1991. Disponível no acervo físico do PPGLetras. Universidade Federal do Ceará.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. **Luzia- Homem**. Acrílica sobre tela. 2021. Disponível em: <https://leiteufc.blogspot.com/2018/>. Acesso em: mar 2023.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. **O pictórico em Luzia- Homem**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de; SOARES, Ana Márcia. *Luzia-Homem no cordel: considerações semióticas*. *In: LIMA, Stélio Torquato et al. (org.). No desfolhar dos folhetos: escritos sobre cordel*. Macapá: UNIFAP, 2021, p. 63-87.

OLIVEIRA, Carlos Jorge Dantas de. **História da literatura de cordel brasileira**. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (USC), 2012. 381 fls. (Tese) Doutorado. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/21920754/a-formacao-da-literatura-de-cordel-brasileira-repositorio->. Acesso em: 10 out. 2022.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. **Figurações da donzela guerreira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Anablume, 2005.

PINHEIRO, Charles Ribeiro; MARTINS, Lílian. Literatura cearense: notas introdutórias. *In: Curso literatura cearense*, v. 1. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2020.

RIO, João do. Os mercadores de livros e a leitura das ruas. *In: RIO, João do. A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. p. 47-50 (A obra original é de 1910).

SOUSA, José Ednardo Soares Costa. **Alô alô Luar**. (1987) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EQb7L3ML5cg>. Acesso em: 17 mar. 2023.

SOUSA, José Ednardo Soares Costa. **Arraial**. (1987) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1BcfVYHXr94>. Acesso em: 17 de mar. 2023.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. **O mito na literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

VASCONCELOS, José Wilamy Carneiro. **Luzia- Homem apresentada em cordel e prosa**. Sobral: Clube de Autores, 2020.

VIANA, Arievaldo. **Acorda cordel na sala de aula**. 2. ed. Fortaleza: Encaixe, 2010-a.

VIANA, Arievaldo. Romance de *Luzia-Homem*: da obra de Domingos Olímpio. *In*: VIANA, Arievaldo. **Acorda cordel na sala de aula**. 2. ed. Fortaleza: Encaixe, 2010-b, p. 121-124.

WELLINGTON, Zé; SANTOS, Débora. **Luzia**: adaptação para os quadrinhos do romance de Domingos Olímpio. São Paulo: Draco, 2021.