

Intertextos de Romeu e Julieta nos folhetos nordestinos

Intertexts of Romeo and Juliet in northeastern leaflets

Weber Firmino Alves²³

<https://orcid.org/0000-0001-9012-9112>

Naelza de Araújo Wanderley²⁴

<https://orcid.org/0000-0002-3622-7317>

Resumo: As adaptações constituem um fenômeno longo que remonta à Grécia antiga, quando os poetas iniciaram a prática da releitura dos mitos, com a liberdade de modificá-los e introduzir inovações. Semelhantemente, os cordelistas nordestinos, ao adaptarem narrativas canônicas para os versos populares dos folhetos, assumiram o papel de “tradutores” de uma tradição literária que passa a ser escrita em uma linguagem mais próxima do povo. Assim, o presente artigo discute a presença do intertexto de *Romeu e Julieta* em folhetos nordestinos, incorporando adaptações dos textos-fonte. A leitura dos textos estabelece uma comparação com os intertextos desse amor contrariado nos cordéis de João Martins de Athayde, Maria Ilza Bezerra, Sebastião Marinho e Stélio Torquato Lima, a partir das ideias de Abreu (2004), Hutcheon (2013), Kristeva (2005), Rougemont (1988), entre outros. Faz-se uma avaliação da construção do enredo de *Romeu e Julieta* na tradição literária, com vistas a perceber nas adaptações para o romanceiro nordestino, suas divergências e semelhanças, compreendendo-se que as adaptações não são cópias, mas funcionam como produções distintas, assumindo importantes funções sociais no contexto da cultura-alvo, principalmente a de socializar um texto universal para a cultura local.

Palavras-Chave: Amor contrariado; Romeu e Julieta; Literatura; Cordel.

Abstract: Adaptations are a long-lived phenomenon that dates back to ancient Greece, when poets began the practice of re-reading myths, with the freedom to modify them and introduce innovations. Similarly, Northeastern poets, by adapting canonical narratives to the popular verses of the leaflets, assumed the role of “translators” of a literary tradition that is now

²³ Doutorando em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2011). Professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB). Contato: prweberalves@gmail.com

²⁴ Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2005) e Pós-doutorado na área de Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2007). Atualmente, é professora Associada da Universidade Federal de Campina Grande (UAEF/PPGCF/PPGLE/UFCG).. Contato: naelzanobrega@gmail.com

written in a language closer to the people. Thus, this article discusses the presence of the Romeo and Juliet intertext in northeastern leaflets, incorporating adaptations from the source texts. Reading the texts establishes a comparison with the intertexts of this forbidden love in the cordel booklets of João Martins de Athayde, Maria Ilza Bezerra, Sebastião Marinho and Stélio Torquato Lima, based on the ideas of Abreu (2004), Hutcheon (2013), Kristeva (2005), Rougemont (1988), among others. An evaluation of the construction of the plot of Romeo and Juliet in the literary tradition is made, with a view to realizing in the adaptations for the Northeastern flyers, their divergences and similarities, understanding that the adaptations are not copies, but function as distinct productions, assuming important social functions in the context of the target culture, mainly that of socializing a universal text for the local culture.

Keywords: Forbidden love; Romeo and Juliet; Literature; Cordel booklets.

Introdução

A história de *Romeu e Julieta* é conhecida como a grande narrativa ocidental do amor romântico e retrata o sentimento puro de afeição entre dois jovens de famílias rivais que se apaixonam e põem em xeque a tradição de ódio entre suas famílias. Embora seja conhecida muito mais pela peça de Shakespeare, a construção dessa história ocorreu ao longo de vários séculos até tomar a forma proposta pelo bardo inglês. Entretanto, as adaptações do enredo não se encerraram na literatura inglesa, pois continuam sendo (re)elaboradas através de recontos que são apresentados ao público em diferentes suportes e linguagens.

Entre esses recontos encontram-se as adaptações elaboradas por cordelistas nordestinos, os quais também se interessaram pela temática da história desses amantes, sobretudo pelo aspecto de contrariedade da realização amorosa. Em um processo de recorte, invenção e adaptação, estes “tradutores” do povo colocaram no papel o produto de suas leituras, adaptando a trama ao contexto da região e à linguagem de seu público leitor.

Romeu e Julieta e a temática do sofrimento amoroso

A palavra amor é um substantivo cuja definição evoca conceitos diversos, seja devido à diversidade do objeto a quem o dirigimos, ou mesmo devido às intenções de quem o experimenta. O verbo amar, seu derivado, pode designar, no uso cotidiano, desde o sentimento de afeição por um familiar, um carinho fraterno, ou mesmo a atração erótica. A literatura se apropriou deste sentimento como tema de suas produções artísticas porque, enquanto manifestação do fazer humano, a arte reflete nossas experiências.

A clássica história de Romeu e Julieta remonta a uma tradição literária que tematiza o amor a partir de suas contrariedades, sendo herdeira de diversos enredos cuja trama culmina na morte dos amantes, sob a égide de que “é melhor morrer do que não amar”. Na tradição latina, temos ciência do poema *Píramo e Tisbe*, de Ovídio, publicado na sua *Metamorfoses*, uma história que se acredita fazer parte do conjunto de narrativas que inspiraram a composição *romejulietiana*²⁵.

Esse mito latino explica a cor avermelhada da amora em face de que, perante uma amoreira plantada junto ao sepulcro do rei Nine, matou-se pelo amor um casal de jovens apaixonados. Os jovens são vizinhos na Babilônia, se apaixonam e fazem votos de casar, mas os seus pais proíbem o enlace amoroso, impedindo-os até de conversarem. Diante disso,

²⁵ Utilizaremos esse neologismo para se referir à trama de Romeu e Julieta, considerando as mais diversas obras medievais que remontam ao mesmo enredo.



trocam apenas gestos e olhares, até descobrirem uma fenda no muro de suas casas, por onde secretamente trocam declarações de amor e sentem o hálito um do outro. Então, pela fenda, os amantes marcam um encontro noturno no sepulcro do rei Nino. Tisbe chegou primeiro, mas acabou se escondendo numa gruta próxima diante da chegada de uma leoa ainda com o sangue da presa na boca, em direção à fonte para saciar sua sede. A fera rasgou o lenço caído da jovem, deixando-o embebecido de sangue. Ao chegar na fonte, Píramo entendeu que sua amada teria sido tragada por uma fera e resolveu tirar sua própria vida com sua espada, culpando-se da morte de Tisbe. Por sua vez, chegando junto à amoreira, estranhando a mudança na cor da amora que, de branca se tornara escura como o sangue, gritou ao ver o corpo de Píramo. Desesperada, a jovem decide também se juntar na morte ao seu amado, conforme registra Ovídio (2016, p.120):

Teu amor, tua mão te hão dado a morte!
Eu também tenho mãos (exclama a triste),
Eu também tenho amor capaz de extremos,
Que esforço me dará para seguir-te.
Sim, eu te seguirei, serei chamada
Da tua desventura a causa, a sócia.
Ai! Só podia a morte separar-nos...
Mas não, nem ela mesma nos separa.
Ó vós, dai terno ouvido às preces de ambos,
Miseros pais de miseros amantes,
Que une por lei do Fado Amor, e a Morte;
Deixai que o mesmo túmulo os encerre.
E tu, árvore, tu, que estás cobrindo
Agora um só cadáver miserando,
Logo dois cobrirás. Sinais conserva
Da tragédia que vês, e por teus frutos
Difunde sempre a cor de luto, e mágoa,
Monumento fatal do negro caso.

A composição dramática do poema constrói um clima de sensibilidade e pureza entre os amantes, despertando no leitor a compreensão de que, em face do impossível, quando contrariado, o puro amor não teme e prefere a morte. De tristeza, os alvos frutos da amoreira se tornaram rubros de negra cor, umedecidos pelo sangue dos amantes para nunca mais serem como antes. Finalmente, os pais do casal aceitam reunir as cinzas dos dois numa mesma urna e, apenas na morte, o casal termina junto.

Encontra-se, pois, estabelecido o enredo que passa a se caracterizar pela composição dos seguintes elementos: jovens apaixonados; oposição do amor dos familiares; ruptura entre a proibição parental; estratégia dos amantes em romper a separação; aparente morte de um dos amantes; suicídio do sobrevivente; conseqüente suicídio do amante aparentemente morto. Em todos os casos, o derramamento do próprio sangue caracteriza a expressão dos amantes, pois viver sem amor é a pior de todas as tragédias.

No Oriente, a história de *Laila e Kais* (Laila e Majnun), uma lenda popular árabe de tradição oral que remonta ao século VII, foi registrada em mais de oito mil versos, pelo poeta Nizami em 1188, por encomenda do soberano Shirvanshah. A trama conta sobre a paixão proibida de dois jovens, as aflições da separação e a conseqüente dor da perda. Essa história de amor da literatura persa foi amplamente utilizada como fonte de inspiração por escritores ao longo dos séculos, fazendo parte do conjunto de histórias clássicas de amores condenados que estabelecem relação com o enredo de Romeu e Julieta.

Seguindo a tradição temática do sofrimento amoroso, na Idade Média, sobretudo na pena dos trovadores, a ideia do amor cortês se revelava como a contemplação de um objeto



superior, perante quem o poeta se submete, numa condição de vassalagem, experimentando o prazer de amar e sofrer. Acerca disso, Rougemont (1988, p. 63) escreve:

Que é a poesia dos trovadores? A exaltação do amor infeliz. Em toda a lírica e na lírica de Petrarca e Dante há somente um tema: o amor; não o amor feliz, pleno ou satisfeito (esse espetáculo nada pode engendrar), mas, ao contrário, o amor perpetuamente insatisfeito; enfim, há apenas dois personagens: o poeta, que oitocentas, novecentas ou mil vezes repete seu lamento, e uma bela, que sempre diz não.

Observemos que as tramas com o tema do sofrer por amor possuem exatamente em seus conflitos a razão de ser da história, pois os autores encontrados não representam necessariamente algo objetivamente insuportável, mas os entes renunciam em nome da felicidade. Assim, o tema das narrativas de amor contrariado é exatamente a separação dos amantes, mas em nome da paixão e do amor que lhes atormenta, razão pela qual esse sentimento é exaltado e transfigurado, mesmo em prejuízo da felicidade e da própria vida. As tramas de amor contrariado, então, retratam amores correspondidos que enfrentam dificuldades para se concretizarem. Konder (2007, p.119) destaca, remetendo-se a Agnes Heller que, na obra Shakespeare, os amores são sempre correspondidos. O estudioso, contudo, destaca que, ao longo da produção shakespeariana,

[...] estavam sendo criadas novas condições históricas, nas quais a abertura para o diálogo não podia ficar limitada a algo visível e tinha de admitir a legitimidade da suspeita do coração na relação com os outros, no confronto da minha subjetividade com a subjetividade deles. Nem os que amavam, nem os que queriam entender o que era o amor podiam recorrer a esquemas “fatalistas”. O amor, em especial, passava a exigir a participação efetiva dos sujeitos diferentes, movendo-se dos dois lados; ele passava a exigir o espaço necessário para que cada sujeito pudesse fazer suas opções, tomar suas iniciativas.

Rougemont vê em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, a tragédia cortês que representa a mais bela ressurreição do mito de Tristão e Isolda, ainda anterior à adaptação da peça de Wagner. O estudioso desconsidera, contudo, que a composição da peça shakespeariana possui três versões italianas: *Il Novellino*, de Masuccio Salernitano, de 1476, com a novela 33, que descreve a história de Mariotto e Giannozza, dois jovens amantes da nobreza, cujo amor é proibido pelo ódio de suas famílias; *Historia novellamente ritroata di due nobili amanti*, de Luigi da Porto, de 1530, com traços *romejulietianos*, pois a trama ocorre em Verona, as famílias são chamadas de Montecchi e Cappelletti, divergindo no fato de que a moça se apaixona primeiro e é mais oferecida; *Romeo e Giulietta*, escrita em 1554 por Matteo Bandello, bispo e poeta do século XVI, compondo um conjunto de novelas, cuja escrita se enquadra no que atualmente denominamos conto, visto que o texto original possui uma escrita corrida, numa narrativa curta de único clímax e desfecho.

Na Inglaterra, Shakespeare também não foi o primeiro a adaptar a narrativa *romejulietiana*, pois, em 1559, Arthur Brooke publicou um longo poema com 3020 versos, intitulado *A trágica história de Romeu e Julieta*. A peça de Shakespeare aproveita deste poema a trama da tragédia e informações sobre a Itália e os hábitos culturais e sociais do país. Entretanto, faz mudanças que ultrapassam a transmutação do enredo, pois Brooke estabelecia um axioma moralizante de que a desobediência dos amantes teria sido a causa de sua tragédia, mas o dramaturgo inglês retira a responsabilidade deles e transfere para o ódio das duas famílias. Heliadora (2014, p.98) argumenta:

Copiando a trama muito fielmente de um poema moralizante do inglês Arthur Brooke, que tivera imenso sucesso, em vez de condenar os dois jovens pelo imperdoável pecado de desobediência aos pais, Shakespeare os faz vítimas da luta entre suas famílias, e escreve não apenas uma grande



história de amor como também uma grave denúncia contra a guerra civil, ilustradas na peça por meio do conflito entre os Montéquio e os Capuleto.

Outra diferença na composição está associada à duração dos fatos, pois Shakespeare compõe a ação em cinco dias – do conhecimento do casal ao suicídio, ao passo que, no poema de Brook, o casal permanece casado por seis meses. Quando a versão de Shakespeare (2017) é comparada com a de Bandello (2012), é possível perceber também significativas distinções: no desfecho da novela, Romeu se suicida com veneno e a jovem apela para a morte e morre repentinamente de dor; por sua vez, na peça shakespeariana, Romeu se envenena e a jovem se suicida com o punhal do seu amante, aproximando-se da teia significativa de Píramo e Tisbe. Ao final, tanto Shakespeare quanto Bandello informam da reconciliação das famílias, sendo que a novela bandelliana prevê que tal paz não durou muito tempo depois. A versão shakespeariana concebe um final de paz duradoura e a fala do príncipe de Verona culpa o ódio das famílias e a condescendência do poder do Estado.

A seguir, então, examinaremos o modo como o romanceiro nordestino se apropriou do enredo *romejulietiano*, oferecendo uma nova composição adaptada ao cordel.

Adaptações de Romeu e Julieta para os cordéis nordestinos

Na Grécia antiga, os poetas realizavam releitura dos mitos, com a liberdade de modificá-los. Sófocles, por exemplo, entre outras mudanças, altera o nome da mãe de Édipo, introduz a enigmática esfinge e a peste. Essas inovações eram adaptações que chamavam a atenção do público, sem a preocupação de fidelidade total ao texto-fonte. Linda Hutcheon (2013, p. 23-24) diz que os adaptadores narram histórias ao seu próprio modo, asseverando que:

Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação”

Adaptar um texto significa traduzi-lo para um suporte, gênero ou linguagem diferente. A depreciação que ainda nutrimos pelas adaptações é produto da valorização romântica da originalidade e do gênio criativo, bem como do próprio apego que fãs têm pela fidelidade às fontes. Contudo, as adaptações são fundamentais à cultura ocidental, de modo que as histórias são sempre recontadas por suportes diferentes. Hutcheon (2013, p. 27) afirma:

Trabalhar com adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” [...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gérard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados.

É assim que o enredo *romejulietiano* chega ao Nordeste do Brasil na pena de cordelistas que assumem o papel de contar para o povo a clássica história de amor adaptada nos versos dos folhetos. Ao menos quatro cordéis nordestinos realizaram adaptações da narrativa de Romeu e Julieta, em tempos diferentes, sob os seguintes títulos: *Romance de Romeu e Julieta* (1975), atribuído a João Martins de Athayde (Paraíba); *Romeu e Julieta*



(2001), de Maria Ilza Bezerra (Piauí); *Romeu e Julieta em cordel* (2011), de Sebastião Marinho (Paraíba); *Romeu e Julieta: William Shakespeare* (2012), de Stélio Torquato Lima (Ceará). A recepção no Nordeste do enredo de amor contrariado lembra os diversos casos no *locus* sertanejo de conflitos familiares com numerosas mortes.

Assim como Shakespeare, Bandello e tantos outros foram adaptadores, os poetas populares assumem esse compromisso, trazendo para o verso as narrativas de outros, fazendo referência ou não às fontes de sua composição. Ariano Suassuna (1973 apud SUASSUNA, 2012, p.176) comenta esse papel do cantador nordestino:

O cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova. Não era assim que procediam Moilière, Shakespeare, Homero e Cervantes? [...] Os cantadores procedem do mesmo jeito. Há mesmo, uma palavra que entre eles, indica o fato, o verbo versar, que significa colocar em verso a história em prosa de outro. Quando Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta* não fez mais do que versar as crônicas italianas de Luigi Dal Porto e Bandello.

Tradicionalmente, os cordéis se apresentam mais atrativos do que os textos em prosa para o público leitor por serem escritos em versos compostos num padrão que favorece as leituras coletivas em voz alta, pois, conforme Abreu (2004), fazendo referência às palavras do poeta Manoel d’Almeida Filho, o povo nordestino se acostumou a ler o verso como quem canta.

Ainda segundo essa autora, as adaptações de textos clássicos realizadas pela literatura de cordel não ocorrem aleatoriamente, mas seguem um certo padrão que caracteriza a composição e a recepção dos folhetos. Há um certo padrão no processo de adaptação dos textos eruditos, pois, de modo geral, os cordelistas escolhem narrativas que sejam próximas do que se convencionou denominar “romances de cordel”, um subgênero de folheto nordestino com 24 ou mais páginas, com narrativas ficcionais, tematizadas entre o amor e a luta, privilegiando histórias semelhantes às narrativas tradicionais da literatura popular.

Os folhetos nordestinos, publicados desde a segunda metade do séc. XIX tornaram os homens pobres na posição de autores, leitores, editores e críticos de composições poéticas, envolvendo pessoas simples no mundo das letras, pelo viés da composição e recepção dos versos. Foi assim que *Romeu e Julieta*, como diversas outras narrativas canônicas, chegaram ao Nordeste, pelo viés da recepção dos cordelistas, como destaca Abreu (2004, p. 200):

A distinção entre a composição e a recepção de folhetos nordestinos e a produção e a leitura de obras literárias eruditas fica clara quando se examinam versões para folheto de narrativas eruditas, fato relativamente comum no interior da literatura de folhetos, em que há versões de *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, de *Ubirajara*, *Iracema*, *A Viuvinha*, de José de Alencar, de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, de Paulo e Virgínia, de Bernardin de Saint Pierre, de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, de *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, para citar apenas alguns exemplos.

Segundo Abreu (2004), a recepção e nova composição dos poetas leva em conta a seleção de narrativas eruditas com enredos, cujo tema central envolve, basicamente, o amor e a luta, variando entre os três núcleos temáticos seguintes: mulheres virtuosas perseguidas por perversos apaixonados; amores contrariados; e enfrentamentos entre poderosos e valentes. As adaptações *romejulietianas* se enquadram, certamente, nos romances de amor contrariado.

Ademais, a estudiosa afirma que a seleção e adaptação dos textos canônicos para o cordel segue os seguintes critérios: semelhança de enredo com os romances tradicionais dos folhetos; transposição da prosa para o verso setissílabos (padrão dos folhetos); adequação da sintaxe e do léxico; desembaraçamento da trama com a reestruturação do enredo, reduzindo personagens e ações; caracterização sucinta das personagens com poucos atributos físicos e morais, basicamente para identificá-las no enredo como boas ou más, vilões ou heróis, etc.; por vezes, faz-se a alteração do enredo para adequar ao final dos paradigmas do cordel, qual seja, a felicidade dos apaixonados; apresentação dos sentimentos mais por ações do que por descrições. Além disso, geralmente, os folhetos privilegiam o tipo de narrador-onisciente, com o papel preponderante de interpretar as atitudes dos personagens e fazer juízo de valor ético e moral, pois as histórias têm um caráter exemplar.

Semelhantemente, os quatro cordéis *romejulietianos* constroem a narrativa de forma lírica, de modo que é possível reconhecer os aspectos destacados por Abreu (2004). Quando comparados, percebemos que os cordéis possuem um enredo cuja estrutura básica pode ser resumida assim: inimizade entre as proles; amor ingênuo entre os filhos dos patriarcas; a igreja como medianeira na reconciliação; casamento secreto entre os namorados/rivais; morte do primo de Julieta; exílio de Romeu; acordo secreto da morte de Julieta; má comunicação com Romeu; morte do conde Páris; suicídio dos jovens.

Cordéis nordestinos: intertextos de Romeu e Julieta

A produção literária dialoga com outras produções artísticas, culturais e do próprio universo da literatura. Kristeva (2005) vê o texto como um mosaico de citações, retomando sempre outros textos, seja pela vinculação, a retomada explícita, um ato legítimo ou a ilegalidade do plágio.

A intertextualidade admite a formação de uma grande rede de textos que sempre retoma produções anteriores, cujos fios se encontram com outros, formando um grande mosaico caleidoscópico e multidimensional. Assim, a criação artística é tanto individual como coletiva, pois a memória do artista também se compõe de citações, lembranças e esquecimentos involuntários ou não.

Os quatro cordéis *romejulietianos* dialogam intertextualmente com a tradição europeia da qual são herdeiros, mas, ao fazê-lo, reconstróem o prototexto original, adaptando ao novo contexto de produção. Tal processo de reescritura é muito mais percebido sob a pena do cordel mais antigo de Athayde, devido ao seu vínculo com a tradição amparada na cultura de conflitos parentais do início do século XX no sertão nordestino.

Do ponto de vista do suporte, Athayde e Ilza Bezerra, mantêm a publicação no modelo tipográfico do folheto de cordel. Por outro lado, os cordéis de Marinho e Lima foram publicados em livros por editoras de divulgação nacional, respectivamente, a Nova Alexandria e o Armazém da Cultura.

Quanto à fonte de adaptação, os três cordéis recentes de Bezerra, Lima e Marinho apresentam-se claramente identificados com a peça de William Shakespeare²⁶, conforme se pode perceber, a seguir:

Vasculhando alfarrábios
Desbotados na gaveta,
Deparei-me com a obra
Maior de todo planeta:

²⁶ A preocupação em contar a versão do autor, certamente justifica a pouca modificação no enredo por estes autores.



É a shakespeariana
De *Romeu e Julieta* (MARINHO, 2011, p.13)

Através desta história
Resgatarei a leitura
De um drama muito antigo,
Famoso em sua candura,
Porque o cordel é arte
E valoriza a cultura.
As personagens do drama
Comoveram muita gente
Por mostrar um grande amor
Profundo e contundente,
Criadas por Shakespeare
Pra se amar eternamente (BEZERRA, 2011, p.1)

Não há em todo o planeta
Algo que vença o amor,
Que é belo qual borboleta,
Forte qual mar em furor.
É o que mostra a historieta
De Romeu e Julieta.
Shakespeare é seu autor. (LIMA, 2012, p.70)

No caso do cordel de Athayde, não encontramos nenhuma indicação textual que relacione o texto com a obra de Shakespeare. Todavia, desde que Ariano Suassuna (2018) adaptou o cordel de Athayde para sua peça *A história do Amor de Romeu e Julieta: imitação Brasileira de Matteo Bandello*, referenciou, pelo próprio título, o conto italiano como sendo a fonte usada por Athayde. O texto de Athayde, porém, não nos permite ter tanta certeza disso, embora possamos inferir, pelas duas primeiras sextilhas, que o autor tenha conhecido a história através do cinema ou de alguma encenação teatral:

Vou contar neste romance
a desdita de Romeu
na sua curta existência
de tudo que padeceu
foi a lenda mais tocante
que a nossa imprensa escreveu
Essa história é conhecida
em quase toda nação
no teatro e no cinema
tem causado sensação
deixando amarga lembrança
no mais brutal coração. (ATHAYDE, 1975, p.1)

A poesia de Athayde estabelece uma teia intertextual produtiva que ultrapassa os limites da linguagem verbal dos textos fundantes e chega a outros universos semióticos, visto que o próprio poeta admite que esta história já foi traduzida para outras mídias, como o teatro e o cinema, e já “é conhecida em quase toda nação”.

Athayde (1975) incorpora alterações significativas, como o juízo de valor negativo para a família Capuleto (raça tirana), em detrimento à descrição positiva da família Montéquio (família honesta e humana). Assim, esta representa o bem e a honra, valores exaltados na ética nordestina, enquanto aquela retrata a impiedade e o autoritarismo.

No conto de Bandello, não há essa dicotomia moralista retratada no romanceiro popular, de modo que um amigo de Romeu, embora reconheça o afeto de Montéquio pelo filho, descreve a sua dureza e apego aos bens materiais: “[...] você é – deixe-me ser sincero –

cortês, virtuoso, amável e de boa cultura, o que muito valoriza sua juventude. Além disso, único filho de um pai cuja grande riqueza é de todos conhecida; é possível que ele seja avaro e o repreenda se você esbanja os seus dotes” (BANDELLO, 2012, p.19).

O enredo athaydiano desenvolve o conflito das duas famílias, acrescentando uma tragédia não apresentada em nenhuma das tradições *romejulietianas*. No cordel, Montéquio foi preso por Capuleto e assistiu o assassinato brutal de sua esposa, que ainda tinha Romeu nos braços. A composição deste conflito aumenta o drama, pois não houve qualquer misericórdia do tirano Capuleto:

Montequio inda pediu
mas ele não atendeu,
disse o duque a um carrasco
esse logo obedeceu
dos braços da própria mãe,
foi arrancado Romeu. [...]
Ali tirou um punhal
Que na cinta carregava
Cravou-o no peito da jovem
Dizendo: eu bem que jurava;
O punhal ia rangindo
Com a força que ele botava
Disse ela: senhor duque
seu coração é perverso
tenha dó do meu filhinho
que ainda fica no berço;
ele calçou no punhal
que sumiu-se até no terço (ATHAYDE, 1975, p.4-5)²⁷

Na continuidade da narrativa, Montéquio retira o punhal da esposa e jura que seu filho haverá de vingar-se do algoz inimigo. Como se não bastasse o assassinato a mão armada, Capuleto arrastou pela cidade o corpo da esposa de Montéquio e mandou jogá-la no mar, privando-lhe até de um enterro digno.

Além disso, a presença de Romeu no baile de máscaras da família Capuleto é retratada de forma diferente. No conto, Romeu é reconhecido e tolerado sem troca de ofensas, sobretudo por ser muito jovem. Na versão de Athayde, o jovem Montéquio comparece com o punhal para vingar-se, conforme incumbência do pai. Entretanto, ao se apaixonar por Julieta, Romeu é obrigado a fazer uma escolha entre o amor de seu pai e o da jovem Capuleto, numa tensão cuja escolha pesa a balança contra o código de ética nordestino, conforme descreve o poeta:

Por fim falou o mancebo:
escuta, loura criança
do castelo do meu pai
vim tomar uma vingança;
e arrastando um punhal
aos pés da moça lhe lança
Diante a tua beleza
eu sinto o peito chagado
pelos teus olhos azuis
tornei-me escravizado
e te confesso sem pejo
Por ti, vivo apaixonado
Teu pai matou minha mãe

²⁷ Foi preservada a escrita original dos cordéis.

Quando eu era pequenino,
E eu vingá-lo jurei
Mas a força do destino
Fez com que tudo acabasse
Ante o teu porte divino
Serei perjuro e jamais
Ao meu país voltarei
Aos teus pés palida imagem
Como escravo viverei
Juro-te em nome dos céus
Que junto a ti morrerei (ATHAYDE, 1975, p.15,16)

A decisão de Romeu está tomada e não há retorno, razão pela qual o cordelista emite seu parecer, apresentando um juízo de valor com base na ética sertaneja para a qual a desonra à família é uma atitude imperdoável e, diante da qual, o eu lírico esquece a abnegação dos jovens apaixonados e execra:

Quem possui este romance
conhece bem o que leu,
a esposa de Montequio
em que condição morreu
também conhece a miséria,
e covardia de Romeu. [...]
Romeu fez como saguim
que se ilude com careta
bastou ver no peito dela
um ramo de violeta
foi perguntar logo seu nome
lhe dissera; é Julieta
Nas condições que ele estava
não tinha mais um rodeio
era vingar-se de tudo
fingindo como um passeio
não tinha o que perguntar
quem é bonito nem feio
Mas ele não fez assim
depois que se achou na sala
viu Julieta dançando
fez tudo pra namorá-la
inda ela sendo uma deusa
ela devera odiá-la
Romeu foi falso a seu pai
por isto teve castigo
como faltou-lhe a coragem
para enfrentar o perigo
casou-se com a própria filha
do seu fatal inimigo (ATHAYDE, 1975, p.30,31)

O enredo athaydiano construiu a imagem de um Montéquio vitimado para, ao final, emitir um juízo de valor sobre a tomada de atitude de Romeu ao renunciar a vingança em nome do amor à filha do inimigo. A composição de cordelista certamente considera o silêncio que o enredo bandelliano realiza em relação à esposa de Montéquio, pois, no conto, a família Capuleto é composta por um casal e a sua filha, mas isso não sucede na família Montéquio, em que apenas o pai e o filho são retratados. Certamente, essa é uma das razões porque



Bandello é tido como fonte de Athayde e não Shakespeare, para quem a mãe de Romeu morreu devido ao seu exílio em Mântua.

Na versão de Athayde, Romeu não é apresentado como um herói, assim como acontece nas versões clássicas ou mesmo no romanceiro popular dos outros cordéis. Aqui, ele é tratado como um traidor dos seus progenitores, alguém que renegou o seu sangue. No dizer de Oliveira (2019, p.1003), é o cordel “assumindo o papel de correia transmissora de alguns valores culturais nordestinos”. O estabelecimento de uma moral não é plena novidade dos romances nordestinos, pois, conforme Oliveira (2019, p.998), os autores europeus já o faziam:

Brooke pregava em seu poema que a desobediência de Julieta foi a causa deflagradora da tragédia dos dois jovens, uma vez que Julieta não quis ouvir os conselhos da mãe. Com seu poema, Brooke deixa para os jovens a lição de que o ato de não obedecer às ordens dos pais pode gerar consequências amargas e irreversíveis. Esse tom moralizante foi relutado por Shakespeare em sua peça que retirou a responsabilidade da tragédia das mãos de Julieta, transferindo-a para as duas famílias nobres e o seu eterno ódio.

No cordel de Lima (2012), a moral da narrativa é pronunciada no início e no final do cordel, exaltando o poder do amor que une o casal na morte e pacifica a relação entre famílias rivais:

Não há em todo o planeta
Algo que vença o amor,
Que é belo qual borboleta,
Forte qual mar em furor.
É o que mostra a historietta
De Romeu e Julieta.
Shakespeare é seu autor. [...]
Mas, no fim, o amor ganhou
pois o ódio ali morreu
E a verdade floresceu
Mesmo sendo borboleta,
Nenhuma força excedeu
Ao amor, neste planeta
Diz Shakespeare, não eu,
Na história que escreveu
De *Romeu e Julieta*.” (LIMA, 2012, p.70,74).

Na narrativa de Bezerra (2011), a moral aparece também no final do romance, enfatizando as consequências do ódio e o modo como a paz selou-se:

E a que ponto chega o ódio
Ficou marcado no instante.
A Maldição teve o fim
Selou-se a paz doravante.
Isto serviu de lição. (BEZERRA, 2011, p.31)

O tempo da narrativa é semelhante em todos os cordéis, tal como em Shakespeare cuja ação transcorre num período de cinco dias, quando os jovens se conhecem, se casam, consomem o amor, Romeu foge e acabam se encontrando no sepulcro com a morte.

No cordel de Lima (2012), o casal se conhece na festa, com Romeu mascarado e oculto, resolvem se casar e a morte de Teobaldo não é desenvolvida, como um elemento da composição que potencializou o conflito das famílias, apenas exilando Romeu, sem qualquer comprometimento de Julieta. Nos folhetos de Bezerra (2011) e de Marinho (2011), por outro lado, Romeu é reconhecido por Teobaldo no baile de máscaras, mas Capuleto reconhece a virtude do jovem Montéquio e tolera sua presença, orientando o sobrinho a nada fazer, tendo em vista que o rapaz se mostrava virtuoso e educado. Em todos os cordéis, Romeu mata

Teobaldo apenas após a provocação deste, que chega a matar Mercúrio, amigo do jovem Montéquio.

Entretanto, apenas os cordéis de Bezerra (2011) e de Marinho (2011) desenvolvem o drama de Julieta entre o primo morto e o marido exilado, exaltando ainda mais a natureza do conflito familiar e desencadeando a angústia da moça. Na versão de Bezerra (2011), a senhora Capuleto, relacionava o sofrimento de Julieta à morte do Teobaldo, e promete que Romeu pagaria, sem saber, contudo, que a jovem chorava pela saudade do seu esposo.

Somente no cordel de Marinho (2011), aparece a senhora Montéquio, apelando ao príncipe para não estabelecer a pena capital a Romeu devido à morte de Teobaldo, tal como requeria a senhora Capuleto. Tal construção estabelece uma forte distinção do caráter narrativo de Athayde, para quem a morte da senhora Montéquio no início do folheto é elemento fundamental do conflito entre os rivais.

Cabe ainda registrar que as últimas estrofes dos cordéis de Bezerra e Marinho encerram em forma de acróstico, um carimbo de autoria característico do cordel.

Considerações finais

Ítalo Calvino (1993, p.11) define um clássico como “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. No que pese a diversidade de reescrituras de Romeu e Julieta, é possível considerá-lo o grande enredo do ocidente, com o qual qualquer narrativa de amor proibido será sempre comparada. Sendo assim, não é de se estranhar que os poetas populares tenham encontrado razões para “traduzir” *Romeu e Julieta* para o cordel.

Enfatizamos, porém, que as adaptações dos cordéis demonstram a liberdade dos autores em contar ao seu modo a trama. Contudo, do ponto de vista do enredo, foi possível perceber muito mais liberdade no texto de Athayde, sobretudo pela incorporação de fatos e temas que permitem a identificação do público leitor dos folhetos com o texto. Entretanto, não se percebe o mesmo processo criativo nos demais textos aqui estudados, que se mostram mais propensos a cristalizar a história de Shakespeare.

Referências

ABREU, Márcia. “Então se Forma a História Bonita” - Relações entre Folhetos de Cordel e Literatura Erudita. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/j/ha/a/QL9WD98KHC5wQFZY7CZ6LMK/?lang=pt>> Acesso em: 27 maio 2021.

ATHAYDE, João Martins de. **Romance de Romeu e Julieta**. Juazeiro do Norte: João Martins de Athayde, 1975.

BANDELLO, Matteo. **Romeu e Julieta**. São Paulo: Paulus, 2012.

BEZERRA, Maria Ilza. **Romeu e Julieta**. 3. ed. São Paulo: Editora Luzeiro Ltda., 2011.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HELIODORA, Barbara. **Shakespeare: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.



HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

KONDER, Leandro. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Stélio Torquato. **Primas em cordel**: versões rimadas de 12 clássicos da literatura universal. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.

MARINHO, Sebastião. **Romeu e Julieta em Cordel**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

NIZAMI, **Laila e Majnun**: A Clássica história de amor da literatura persa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.

OLIVEIRA, Elinês de A. V. e. **Romeu e Julieta na História da Literatura Ocidental**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/29.pdf>> Acesso em: 06 ago. 2021

OVÍDIO, Públio Naso. **Metamorfoses**. Porto Alegre: Concreta, 2016.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

SUASSUNA, Ariano. A história de amor de Romeu e Julieta. In: _____. **Teatro Completo de Ariano Suassuna**: entremezes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v.3.

SUASSUNA, Ariano. A compadecida e o romanceiro nordestino. In: _____. **Almanaque Armorial**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

[Recebido: 16 ago 21- Aceito: 16 set 21]

