



# RELAÇÕES PALIMPSESTUOSAS DO AMOR EM “MELANCIA E COCO MOLE”: UM FENÔMENO BRASILEIRO QUE ULTRAPASSA UM SÉCULO

*PALIMPSESTUOUS LOVE RELATIONSHIPS IN “MELANCIA E COCO MOLE”: A BRAZILIAN PHENOMENON THAT SPANS A CENTURY*

Weber Firmino Alves

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

Naelza de Araújo Wanderley

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

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo discutir os conceitos de intertextualidade, pelo viés da Literatura Comparada em relação a textos da literatura popular brasileira que se relacionam como hipotextos do enredo amoroso de Melancia e Coco Mole, publicado primeiramente por Sílvio Romero em 1885. O estudo conta com as contribuições teóricas de Carvalhal (2003; 2006a; 2006b), Genette (2010), Kristeva (2005), Samoyault (2008), e entre outros. A partir destes teóricos, compara-se textos populares de temática amorosa – sejam contos ou cordéis – que brotaram como um enredo palimpsestuoso da narrativa recolhida por Romero (1985), no reconto dos seguintes autores: Lopes Neto (1912); Galvão (1948); Almeida (1951); Brandão (1960; 1982); Azevedo (2002); Haurélio (2021); Resende (1977); Sobrinho (1958); e Viana (2010). A análise mostra quão produtiva é a recepção do texto literário, sobretudo quando transita nos espaços populares, demonstrando também a liberdade criadora do leitor que se assume como criador de significados, aclimatando o texto ao seu próprio espaço, sem, contudo, desconsiderar seus hipotextos.

**Palavras-chave:** Intertextualidade; Literatura comparada; Literatura popular; Enredo amoroso; Melancia e Coco Mole.

**Abstract:** This article aims to discuss the concepts of intertextuality, from the perspective of Comparative Literature in relation to texts from Brazilian popular literature that are related as hypotexts of the love plot of Melancia e Coco Mole, first published by Sílvio Romero in 1885. The study relies on the theoretical contributions of Carvalhal (2003; 2006a; 2006b), Genette (2010), Kristeva (2005), Samoyault (2008), and others. Based on these theorists, popular texts with love themes are compared – whether short stories or cordel booklets – that emerged as a palimpsestuous plot from the narrative collected by Romero (1985), in the retelling of the following authors: Lopes Neto (1912); Galvão (1948); Almeida (1951); Brandão (1960; 1982); Azevedo (2002); Haurélio (2021); Resende (1977); Sobrinho (1958); and Viana (2010). The analysis shows how productive the reception of the literary text is, especially when it travels in popular spaces, also demonstrating the creative freedom of the reader who assumes himself as the creator of meanings, acclimatizing the text to his own space, without, however, disregarding its hypotexts.

**Keywords:** Intertextuality; Comparative literature; Popular literature; Love plot; Melancia e Coco Mole.

## INTRODUÇÃO

A literatura é construída em relação com o mundo e consigo mesma, mediante sua história e tradição, seja ela culta ou popular. A origem/originalidade do texto literário considera sua árvore genealógica, da qual herda noções genéticas marcadas textualmente, de modo que o novo nasce do velho, a partir de suas influências.

Neste artigo, analisamos o enredo de um conto popular brasileiro que tem sido reescrito ao longo do tempo, envolvendo uma história de amor contrariado. As reescrituras recebem diversos títulos, dentre os quais destacamos a versão mais antiga recolhida por Silvio Romero, Melancia e Coco Mole. Desde a recolha de Romero (2022), em 1885, esta narrativa tem sido retomada em regiões diferentes do Brasil com alterações. Assim, realizamos uma leitura comparativa de versões do enredo, com contribuições de teóricos da literatura comparada e estudiosos que discutem as relações intertextuais na produção literária.



2

## AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS: ABORDAGENS TEÓRICAS

A ideia de originalidade, muito cara aos ideais românticos, é dispensada quando se estuda a relação entre os textos, sobretudo diante do conceito de intertextualidade, desde o seu emprego por Julia Kristeva, em 1966. Essa estudiosa rompe com a tradicional crítica das fontes, pela qual se buscava o fenômeno da influência de maneira biográfica ou psicológica, para perceber a biblioteca que influenciava um escritor, ocultada pelo véu do novo texto.

A autora francesa pretendia explicar a propriedade dos textos literários através da qual há uma retomada de textos anteriores, em termos de citação, absorção ou mesmo de transformação ou reelaboração deliberada. Segundo Kristeva (2005), o texto é como um mosaico de citações, retomando sempre outros textos, pela vinculação, a referência explícita, um ato legítimo ou a ilegalidade do plágio. Tal fenômeno tem direta relação com os estudos comparativistas, pois relaciona textos literários diversos, encontrando entre eles uma teia produtiva, pressupondo uma comunidade textual, pela qual se estabelece a tradição.



Essa noção aponta para uma discussão de hábitos tão antigos como o próprio homem, nas suas práticas de citação, pastiche, retomada de modelos, paródia, etc. Desde o momento em que aprendemos a linguagem, o fazemos através da experiência da imitação do discurso do outro e a própria arte, normalmente, a produzimos a partir dos modelos a que temos acesso. A intertextualidade, então, não é um traço dos textos literários modernos, mas uma característica própria da literatura, “o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal” (SAMOYAULT, 2008, p. 12).

3

Desde então, a intertextualidade passou a ser uma propriedade indispensável para a análise das relações que existem entre os diversos textos, sendo um modo de problematizar a leitura. A própria noção etimológica de “texto”, do verbo latino *texere* (tecer), ou de seu particípio *textus* (“maneira de tecer” ou a “coisa tecida”), alude ao trabalho de tecelagem que mistura fios para formar o tecido. Essa noção é necessária para orientar uma interpretação do texto alvo em relação aos outros que lhe deram origem, sejam anteriores ou contemporâneos, de uma mesma cultura e língua, ou não, pois o produto textual final permite a leitura dos seus intertextos. Por isso, Carvalho (2006a, p.128) afirma: “A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas”. A intertextualidade pressupõe o caráter social da escrita, já que a subjetividade do autor se constrói apenas pelo cruzamento de escritas anteriores.

Carvalho (2006a, p.129) aponta que o conceito de intertextualidade foi essencial para as pesquisas em literatura comparada, pois “modificou as leituras dos modos de apropriação, de absorção e de transformações textuais, alterou o entendimento da ‘migração’ de elementos literários, revertendo as tradicionais noções de ‘fontes’ e ‘influências’”. Segundo a autora, enquanto essas noções tendiam a individualizar a obra por uma concepção de causalidade determinista na produção do novo texto, a ideia do intertexto, por outro lado, trata os sistemas literários como impessoais, coletivizando a obra, de modo que as fontes se tornam intertextos que se tornam intratextos constitutivos da nova obra. Em outras palavras: a noção de fontes é exterior e



vê o receptor como passivo; a ideia de intertextualidade, porém, é intratextual, enquanto elemento formador da obra, considerando o caráter criativo do receptor no uso produtivo do intertexto. É neste sentido que Carvalhal discute a ideia de globalidade na tradição literária, apontando noções como comunidade e continuidade. O aspecto da continuidade é entendido como um processo que alterna memória e esquecimento.

O fenômeno da intertextualidade, enquanto propriedade da literatura, indica a sociabilidade do fazer literário e admite que a individualidade da escrita pressupõe o cruzamento de escritas anteriores. Em outra obra, a autora afirma que esta propriedade é “uma modalidade de leitura que recupera ao nível da recepção a produção mesma do texto, permitindo que nele se leiam os intertextos e se compreenda como se trama (ou se tece) o universo literário” (CARVALHAL, 2003, p.20).

O termo “palimpsesto”, cunhado por Genette, é uma das metáforas conceituais<sup>1</sup> para se referir ao fenômeno da intertextualidade. Refere-se a um pergaminho cuja primeira escrita foi apagada ou raspada para servir a outra inscrição, embora o antigo texto pudesse ser lido nas entrelinhas do novo. Esta prática material é aplicada figuradamente aos hipertextos, isto é, aos novos textos que se originam sob influência transformadora de textos anteriores, denominados de hipotextos. A leitura do hipertexto sempre fará uma referência ao hipotexto, como um tipo de *link* explicativo que possibilita novos entendimentos. Genette afirma que

[...] no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. [...] Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p.7)

---

1 Outros estudiosos designam outras figuras: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação, diálogo, etc..



Tal propriedade alimenta a inesgotabilidade e criatividade da produção literária, cuja atividade elabora o novo a partir do velho. Gerard Genette escreve:

Digamos somente que a arte de "fazer o novo com o velho" tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos "fabricados": uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2010, p.144)

O novo texto não é totalmente dependente do anterior, pois, conforme Genette, todo hipertexto tem gramaticalidade interior, tendo significação autônoma e suficiente. Porém, uma leitura que despreza o hipotexto deixa de perceber a ambiguidade do hipertexto: a capacidade de “ser lido por si mesmo, e na sua relação com o seu hipotexto” (GENETTE, 2010, p. 143).

Essas relações intertextuais são vivenciadas também na literatura popular, sobretudo pelo ambiente comunitário que envolve sua produção e recepção. Discutindo um tipo de literatura popular específico – os folhetos nordestinos, Ayala (1997) reconhece que essas narrativas populares eram necessariamente de produção e recepção comunitária, e, somente nesse padrão, esse tipo de literatura se torna possível. Entendemos que essa conclusão da estudiosa se aplica à literatura popular em geral, seja nos contos, nas parlendas, cordéis, adivinhas, lendas, etc. Ayala afirma que o partilhar dessa literatura

Precisa de um tempo em que as pessoas se encontrem, conversem, troquem experiências, mesmo que seja num rápido intervalo para lanche, para café ou para um descanso das tarefas do dia, à noite, quando se conta com um momento de folga, depois do trabalho e das novelas da tevê. (AYALA, 1997, p. 161).

Esse ambiente comunitário de contação é propício para a criação e reprodução de contos e histórias populares. Observaremos esse fato, por exemplo, nos vários textos com enredo *cocomelanceico*<sup>2</sup>, uma teia produtiva que recebeu títulos diferentes. O conto foi registrado

---

<sup>2</sup> Neologismo com o qual nos referiremos ao enredo da literatura brasileira popular que aparece sobre diversos títulos, narrando a história de amor contrariado de um casal apaixonado, que se disfarça sob os pseudônimos de Melancia e Coco Mole/Grande/Verde (etc.).



primeiramente por Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero, crítico literário e etnógrafo brasileiro. Depois dele, outros produziram narrativas *cocomelanceicas* em suas regiões, perpetuando, recontando e implementando conscientes alterações, tal como o médico e folclorista brasileiro Théo Brandão (1960) que publicou, no livro *Seis contos populares no Brasil*, diversas variantes a que teve acesso no país. Certamente, é impossível definir o total de versões existentes do raconto, mas todas, ao seu modo, dialogam intertextualmente com o hipertexto de Romero (1885), como esperamos demonstrar nos contos e cordéis existentes.

## **A TRADIÇÃO POPULAR DOS CONTOS BRASILEIROS COCOMELANCEICOS**

Os contos *cocomelanceicos* possuem diversas versões no território nacional, erigindo uma tradição de contística, como apresentamos a seguir, a partir do texto de Romero (1885).

*Melancia e Coco Mole*, de Sílvio Romero (1885) – Foi publicado em 1883, na coletânea *Contos populares do Brasil*, primeira obra etnográfica da literatura brasileira, compilando contos encontrados nos estados de Pernambuco, Sergipe, Rio de Janeiro e Pará, classificados em três grupos: contos de origem europeia; contos de origem indígena; e contos de origem afro-brasileira (africana e mestiça). Romero coletou *Melancia e Coco Mole* no estado de Sergipe e o classificou entre os contos de origem africana e mestiça. O conto narra o amor de um jovem casal que se apelidava secretamente para manter o anonimato do romance: “Melancia” (ela) e “Coco Mole” (ele). Porém, o rapaz foi às guerras. Por anos, apareceram pretendentes e a moça os rejeitava, até que o pai a obrigou a casar. No dia das bodas, Coco Mole retornou e soube do enlace, caindo na tristeza; seu caboclo, porém, mandou-lhe para a árvore onde o casal antigamente conversava e foi para o casamento. Na festa, o caboclo declamou uma poesia enigmática, dizendo que Coco Mole esperava Melancia no tradicional lugar. Então, a moça foi à árvore, encontrou seu amado que já tinha um padre para casá-los.



*Melancia – Coco Verde*, de José Simões Lopes Neto (1912) – Este escritor de Pelotas, no Rio Grande do Sul, é o segundo autor que reescreve o conto popular e publica em 1912, sob o título *Melancia – Coco Verde*, no livro *Contos gauchescos*. Mesmo considerado literatura erudita, o livro resgata a cultura gaúcha, inclusive na própria linguagem regionalista que o autor utiliza.

Lopes Neto aproveita a tradição do conto popular, mas realiza mudanças significativas, adequando a narrativa à sua cultura. O título sofre a primeira alteração em relação à versão anterior de Romero, pois o adjetivo “mole” é substituído por “verde”, para não demonstrar fragilidade no personagem masculino, já que, semanticamente, à luz do enredo, o pseudônimo “Mole” não descreveria bem o personagem Costinha.

O narrador, por nome Blau Nunes, narra os contos para um jovem interlocutor silencioso. A linguagem é gaúcha, demarcando a região. Blau pede licença para falar com um transeunte chamado Reduzo e, quando volta, conta uma história ao seu interlocutor sobre o cidadão. Reduzo trabalhava para os Costas e tinha sido designado como companheiro de Costinha, logo que este se tornara cadete. Costinha namorava a jovem Talapa, filha do fazendeiro Severo. Os dois tinham se jurado de casamento, embora o pai da jovem não aprovasse a união, pois pretendia casá-la com um sobrinho negociante da Vila, um ilhéu, descrito como um vegetariano privado de todo tipo de valentia gaúcha. Porém, Costinha teve de ir à guerra contra os castelhanos e despediu-se da moça, deixando-lhe uma lembrança e levando um negalho de seu cabelo, combinados de se comunicarem sigilosamente com pseudônimos: Melancia (ela) e Coco Verde (ele). Tempos depois, diante da partida de Costinha, o velho Severo organizou o casamento da filha com o ilhéu, deixando a moça desesperada. Costinha teve notícias da situação, mas teve de atender a uma ordem do comandante para atacar um flanco dos inimigos; então, enviou adiante Reduzo com a mensagem enigmática de Coco Verde para Melancia, planejando segui-lo no dia seguinte.

Reduzo chegou na tarde do casamento, surpreendendo Severo, ao pedir licença para campear os animais; mas o velho o convidou para também saudar a festa de noivado da sua filha. Os convidados faziam suas saúdes ao casal e, na vez de Reduzo, ele pronunciou um enigma em versos, fazendo a moça se



espantar ao entender a mensagem. O ilhéu pensava que era o facão atravessado do negro que assustara sua noiva; desencadeou-se uma briga entre os presentes, e o ilhéu jogou uma bebida no rosto de Reduzo, que lhe cortou a orelha e fugiu pela janela. Dias depois, Costinha aparece pedindo a mão da moça, enfrentando o velho Severo. Houve uma nova briga, mas Costinha e Talapa acabaram se casando. Ao final, Reduzo se tornou o homem de confiança do casal, ocupando um posto e se tornando capataz.

Conto popular sem título, de Hélio Galvão (1948) – O etnógrafo Hélio Galvão publicou no *Diário de Natal*, em 14 de março de 1948, um conto *cocomelanceico* que recolheu no estado potiguar. Segundo Brandão (1982), esta versão também teria sido publicada na revista *Bando*, na obra *Fatos, lendas e estórias*. A trama envolve a paixão correspondida de um menino pobre por uma vizinha rica, cujo pai não concordava e impedia qualquer conversa com o jovem. Ele chamava-se Coco Seco e ela, Coco Verde. As famílias descobriram e resolveram separá-los, sendo o menino obrigado a viajar para longe. Antes, porém, o casal atribuiu outra designação. Ele seria Calango do Pé da Serra e ela, Lagartixa do Outeiro. Ambos cresceram, até que os pais arranjaram um casamento para a menina, sendo que, no dia das bodas, o antigo rapaz apareceu, indo lamentar o infortúnio no antigo cajueiro onde costumavam conversar. Surge um desconhecido que se dispõe a ir à festa e anunciar um enigma em versos. Então, a moça vai ao cajueiro e os dois se casam no mesmo dia.

*História de um moço pobre*, de Aluísio de Almeida (1951) – Este conto foi encontrado em São Paulo por Aluísio de Almeida, pseudônimo do monsenhor Luís Castanho Almeida, importante folclorista de Sorocaba-SP, que o publicou em 1951, no livro *142 histórias brasileiras*<sup>3</sup>. Narra o amor proibido de um pobre rapaz e a filha de um rei; eles se encontravam secretamente no Pilão Arcade, até que o rei descobriu e proibiu, ameaçando matar o rapaz. A moça o avisou, deu-lhe um anel com suas

---

<sup>3</sup> Segundo Théó Brandão (1982, p.137), a obra obteve a 1ª Menção Honrosa no 2º Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional, da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, em 1947.



iniciais e um pacote de dinheiro para que fugisse; juraram ser fiéis para o casamento e se chamavam secretamente de Coco Verde (ele) e Melancia (ela). Ele viajou, ganhou dinheiro como tropeiro e, tempos depois, voltou com mais de mil cabeças de animais. Chegando, soube que a princesa casaria com alguém que se passava por ele. Então, o moço contratou um cantador para inventar modas bonitas, repetindo um estribilho com um recado de Coco Verde para Melancia. A princesa entendeu e foi ao encontro do seu amado. Eles contaram tudo ao rei, mostrando as notas do dinheiro e o antigo anel que fora dado pela princesa. Então, o rei enforcou o noivo falso e marcou o casamento. O moço vendeu os animais, presenteou seus peões e capatazes e apareceu no casamento como um lindo príncipe, numa bela carruagem, com quatro cavalos brancos. Por fim, o rei entregou o reinado ao príncipe e o casal termina feliz.

*Coco-Grande e Melancia*, recolhido por Théó Brandão (1960) – Este conto foi recolhido em Viçosa-AL, com a narração de Sinfrônio dos Passos Vilela. Brandão o publicou no *Diário de Notícias*, no suplemento literário 3, em 08/05/1960. O título inverte a posição dos personagens e altera o adjetivo do pseudônimo do rapaz. O texto retrata um rapaz pobre que namorava às escondidas a filha de um barão, o qual não aceitava o namoro em razão da pobreza do jovem. O casal encontrava-se no varal do quintal da casa, junto a um toco preto. Pretendiam casar-se e escreviam cartas, se tratando como Coco-Grande e Melancia. Então, o pobre moço resolveu viajar para ganhar dinheiro e se casar com a sua amada, levando consigo o lenço bordado que ela lhe dera, confiando em seu juramento de que o esperaria solteira. Depois de muitos anos, o barão resolveu casar sua filha à força com um primo. Neste tempo, Coco Grande retornou rico na companhia de um caboclo, trazendo consigo cem rezes, almejando casar com seu amor. Porém, ao chegar, o rapaz soube que a jovem se casaria com um primo, no dia seguinte. Diante do desespero do amor, o caboclo se dispôs a ajudá-lo com uma promessa de recompensa. Então, levou consigo o lenço bordado da moça e, ao chegar no casamento, declamou um poema com o recado de que Coco-Grande estava no toco preto. A moça foi ao encontro do rapaz e eles fugiram para a cidade vizinha, onde se casaram na presença de um padre,



recompensando o caboclo com a tripa gaiteira<sup>4</sup> do boi pintado.

*Melancia – Coco Mole* (198?), de Theo Brandão, recolhida de dona Paula Cruz do Nascimento – É uma versão do estado do Maranhão, recolhida em meados de 1980, por uma das alunas de Brandão. A estudante coletou da avó materna, de 80 anos, dona Paula Cruz do Nascimento Carvalho, que, por sua vez, teria ouvido de sua mãe, quando criança. A história ocorre no sertão do Ceará e envolve uma moça que gostava de um rapaz, mas o pai não queria o casamento porque ele era pobre. O rapaz mudou-se para a cidade grande para obter recursos e, então, casar com a jovem; mas, quando voltou, entristeceu-se ao saber que o pai da moça decidiu casá-la à força com o filho de um fazendeiro rico. O rapaz foi ao antigo local dos encontros, onde encontrou um caboclo de recados que se dispôs a ir à festa e avisar, usando seus nomes secretos: Coco Mole e Melancia. Então, a moça atendeu à convocação, abandonou a festa e foi ao encontro do amado, de onde fugiram e se casaram.

*Coco Verde e Melancia*, de Ricardo Azevedo (2002) – Trata-se de uma adaptação do enredo para a literatura infantil, publicada em 2002 na obra *No meio da escura noite tem um pé de maravilha!*, sob o título *Coco Verde e Melancia*, com belíssimas ilustrações que potencializam o significado da narrativa. Descreve um fazendeiro muito rico, cuja filha se apaixonou por um menino pobre da escola. O pai mudou o turno da filha, mas os dois passaram a trocar cartas num arvoredor no caminho da escola, denominando-se: Coco Verde (ele) e Melancia (ela). Ao crescerem, o arvoredor se tornou o ponto de encontro, até que o pai descobriu e a enviou para longe, na casa de uma tia, forjando seu enterro com um bode morto no caixão, inventando que ela fora morta por uma onça quando voltava da escola. Desolado, o rapaz despediu-se dos pais e resolveu viajar o mundo, ganhando muito dinheiro. Três anos depois, veio visitar os pais e soube que sua amada se casaria com um filho de outro fazendeiro rico, pois o pai da jovem havia mentido sobre seu antigo namorado, dizendo que ele se casaria com outra moça e tinha ido embora. Então, o jovem chamou um

---

<sup>4</sup> Referência a uma parte do intestino do boi.



violeiro amigo e combinou que ele fosse ao casamento cantar uma homenagem aos noivos sobre a história.

No conto de Azevedo (2002), o canto do violeiro é mais extenso que nas outras versões, inclusive porque narra a história completa do casal, razão pela qual o próprio pai da moça ficou desconfiado, pois a cantoria descrevia um pai avarento, cujas ações coincidiam com as suas. Deste modo, o canto é menos enigmático, a não ser no fato de mencionar o nome secreto do casal (Coco Verde e Melancia) e o local secreto onde se encontram. Assim, a narrativa da cantoria possui um desfecho que coincide com a tomada de decisão que a jovem deveria seguir e, por isso, enquanto o violeiro contava a história, a moça desaparece num cavalo em direção ao arvoredado anunciado pelo cantador, onde encontra seu antigo amor.

Por fim, diferente das outras versões, Azevedo (2002) incrementa o retorno da moça à festa com um novo enigma: perdera a chave de uma caixinha de veludo, onde estavam suas joias e seus segredos; fez uma nova, mas, depois de muito tempo, achou a primeira chave debaixo de um arvoredado. A moça perguntou ao público com qual deveria ficar e todos indicaram a primeira chave, inclusive o pai e o noivo com quem acabara de se casar. Ela, então, contou-lhes do sofrimento provocado pelo pai, pediu desculpas ao filho do fazendeiro e apresentou-lhes Coco Verde. Assim, o padre anulou o casamento e a casou com Coco Verde.

*Toco Preto e Melancia*, de Marco Haurélio (2021), recolhido de dona Maria Rosa Fróes. Haurélio (2021), cordelista e pesquisador da cultura popular, publicou dezenas de contos orais que recolheu no sertão baiano, no livro *Contos e fábulas do Brasil*, dentre os quais consta este palimpsesto *cocomelanceico*. Nesta versão, uma moça se apaixona por um tropeiro que morava na região. Seu pai, porém, não permitiu o casamento, pois o rapaz viajava muito. Então, passaram a namorar escondido, encontrando-se um dia por semana na roça de mandioca, no toco preto de uma árvore queimada. Em secreto, chamavam-se assim: ele, Toco Preto e ela, Melancia. Numa viagem, o rapaz desapareceu por um ano; Antônio de Zé Moreira insistiu para casar com a moça e ela cedeu, sem esperanças do retorno de seu amado. Mas, no dia do casamento, ele voltou e enviou um empregado para lançar versos na festa, anunciando seu retorno. A moça entendeu o recado

e fugiu na companhia da empregada, levando uma sacola com galinha e um lombo com farofa. Os dois se encontraram na roça de mandioca e fugiram a cavalo para a terra do rapaz, reconciliando-se com o pai da moça anos depois.



## **A TRADIÇÃO POPULAR DOS FOLHETOS NORDESTINOS COCOMELANCEICOS**

O Nordeste brasileiro também reescreveu o enredo cocomelanceico através dos folhetos nordestinos. Destacamos, ao menos, três cordéis que narram a história em verso.

As grandes aventuras de Armando e Rosa conhecidos pôr “Côco Verde” e “Melancia”, de José Camelo de Melo Resende (1951) – A primeira adaptação é o romance do poeta paraibano José Camelo de Melo Resende, catalogado por Raymond Cantel, com edição publicada no Juazeiro em 14/10/1977, embora Théo Brandão (1982) faça menção a uma edição de 1951. Resende começa o cordel admitindo a curiosidade da origem da trama:

Coco-Verde e Melancia  
É uma história que alguém  
Quer sabe-la, mas não sabe  
O começo de onde vem,  
Nem sabe os anos que faz,  
Pois passam trinta de cem”. (RESENDE, 1977, p.1)

Trata-se de um romance de cordel, um gênero poético longo, com 164 estrofes em sextilhas, narrando a história de dois jovens vizinhos, de classe social distinta, que se apaixonam na infância, a contragosto do pai da moça. O cordel faz alterações em relação ao enredo, incluindo nomes próprios aos personagens: Armando e Rosa, respectivamente apelidados de “Coco-Verde” e “Melancia”, para ludibriarem o português Tiago Agostinho, pai da moça, trocando cartas numa pedra defronte à escola, onde também se encontram.

Outra mudança é a viagem proposta pelo pai de Rosa. Diante do pedido de casamento feito por Armando e do interesse de Rosa, Agostinho tentou ludibriá-los enviando o jovem ao sertão para vender uns panos, prometendo casá-los em um ano. Nesse hiato,



traíçoeiramente, o pai mandou Rosa para Guarabira, mentindo que ela iria cuidar da cunhada em Mamanguape. Desse modo, Agostinho escondeu a moça de Armando e forjou a sua morte, inventando um ataque de tigre e um sepultamento falso. Inconformado, Armando desenterrou a sepultura de Rosa para se matar junto dela, quando, então, descobriu a falsa morte.

Desconfiado da traição, Armando aceitou que seu pai vendesse o sítio, e se mudasse para o Piauí, onde também forjou sua morte. Ao saber, Agostinho trouxe a filha de volta, mas anjos notificaram a Armando de que sua amada estava lhe esperando para cumprir a promessa. Então, numa festa de São João, enquanto Rosa estava desolada, surge um caboclo com recado de Coco-verde para Melancia. Assim, Rosa fugiu para pedra e encontrou-se com Armando. Os dois fugiram para Macau-RN e se casaram. Depois, Armando escreveu para o pai de Rosa, dando notícias. O casal enricou, viveu feliz e o próprio Tiago Agostinho lhes pediu perdão.

Obviamente, a escrita do cordel ganhou contornos muito mais abrangentes no interior do nordeste. Por isso, Théo Brandão (1982) testemunha de uma recolha que fez, em 1978, na praia de Jatiúca, em Maceió-AL, de um pescador chamado Ulisses, antigo morador da Zona do Canal e natural de São Miguel de Campos, que basicamente faz um resumo em prosa da versão de Resende, com sutis esquecimentos. Brandão, porém, manifesta um juízo que achamos infundado, de valor negativo às incorporações realizadas por Resende, sobretudo quanto à viagem imposta pelo pai de Rosa a Armando:

Como se vê, a pequena estória de Coco Grande foi enormemente encomprada. Para transformá-la num *romance* o refundidor engendrou todo um complicado e folhetinesco episódio para justificar a viagem do namorado, episódio de certo modo inverossímil e de péssimo gosto, que consumiu quase 30 das 34 páginas do folheto. (BRANDÃO, 1982, p.80)

A crítica costumaz de Brandão não é acompanhada pela comunidade leitora no Nordeste, visto que, além do raconto do pescador Ulisses, mencionado anteriormente, o próprio crítico atesta uma alteração que encontrou na narrativa de Sinfrônio dos Passos Vilela, conforme nova recolha feita pelo folclorista 20 anos depois da primeira colhida, revelando a influência da leitura do folheto de Resende. Brandão afirma:

Ao meu ver, refletem nitidamente a influência da versão versificada do conto que anda à venda [...], da autoria de José Camelo de Melo [...]. Ledor, como todo o homem verdadeiramente *folk*, dos folhetos de cordel, Sinfrônio deve ter-se deixado impregnar de alguns nomes e episódios da versão de Camelo, modificando por isso sua primitiva narração. (BRANDÃO, 1982, p.76)



De fato, o folheto passa a assumir um protagonismo na manutenção da história no Nordeste, em função de estabelecer uma estrutura de enredo que não mais depende da tradição oral, mas passa a influenciá-la. O folheto de Resende exerce um protagonismo, mas não foi o único cordel a contar essa história, pois outros se aventuraram a este trabalho.

Côco Verde e Melancia ou Armando e Rosa, de Manoel Pereira Sobrinho (1958) – Este poeta de Patos-PB publicou pela Prelúdio, em 1958, esta nova versão, cujo enredo se revela como um palimpsesto da trama de Resende. Há, contudo, diversas alterações, como a mudança dos nomes dos pais do casal e a inclusão das mães. Antes mesmo de apresentar os versos, o autor, de modo verossímil, tenta historicizar o fato narrado no ano de 1807. Além disso, o locus do conflito amoroso é Natal e o destino de Armando passa a ser São Paulo, que se torna o núcleo final da história, pois é para lá que o jovem leva Rosa. Há também uma ampliação na reconciliação da família: os pais de Rosa vão ao casamento em São Paulo e, ficando viúvo, o velho acaba vendendo o sítio e indo morar com a filha e o genro no estado paulista. Esta versão também teve três ilustrações de cenas da narrativa no interior do folheto.

Segundo Haurélio (2023), Manoel Pereira Sobrinho foi contratado pela antiga editora Prelúdio (atual Luzeiro) para fazer versões de cordéis de autores famosos. Foi desse projeto que nasceu o cordel cocomelanceico do autor, como adaptação da obra de Resende. A relação é tão simétrica que a Editora Luzeiro atualmente publica o cordel de Resende com uma adaptação da imagem de capa do folheto de Sobrinho, de 1958, conforme imagem a seguir:



**Figura 1:** Capas dos folhetos de Sobrinho (1958) e de Resende (atual) pela Prelúdio/Luzeiro



**Fonte:** Pereira Sobrinho (1958); Resende (2022)

15

Melancia e Coco Verde – adaptação em cordel da obra de Simões Lopes Neto, de Arievaldo Viana (2010) – Mais recentemente, este cordelista cearense escreveu este folheto, com ilustrações do pernambucano Jô Oliveira. No seu título, a obra já se vincula ao autor gaúcho de conto homônimo. Trata-se de um projeto cultural organizado pela Corag – Companhia Rio-grandense de Artes Gráficas, com vistas a adaptar dois contos – Melancia e Coco Verde, e Trezentas onças – direcionado especialmente para as escolas, razão pela qual se escolheu o poeta Arievaldo Viana, que já havia criado o projeto Acorda Cordel na Sala de Aula. Esta iniciativa une o Sul ao Nordeste, considerando a essência popular entre os contos de Lopes Neto e o cordel nordestino, sobretudo pelo tipo de linguagem.

No início do cordel, o poeta faz reconhecimento dos diversos ramos desta história e seus diversos escritores, reconhecendo a produção de Resende, as recolhas de Théo Brandão na obra Seis contos populares do Brasil, e, então, aponta para a obra do gaúcho Simões Lopes Neto, com algumas variações, cujo enredo resolveu relatar, seguindo, assim, o roteiro proposto por Blau, o narrador



do conto simoniano Melancia – Coco Verde. O trabalho, então, é de pura versificação do texto em prosa. No que tange ao enredo, percebe-se a clara manutenção da história de Lopes Neto, de modo que o próprio escritor destaca: “Passemos, pois, a palavra / Para Blau, o narrador:” Por isso, os nomes dos personagens são iguais ao conto gaúcho, havendo um hábil trabalho de adaptação para a estrutura do cordel.

As similitudes e as aproximações entre essas diversas narrativas cocomelanceicas, considerando a manutenção de certas estruturas entre os seus racontos, permitem-nos compará-las pelo viés da intertextualidade, o que passaremos a fazer na próxima seção.

### UMA COMPARAÇÃO PELO VIÉS DA INTERTEXTUALIDADE

A riqueza produtiva destes contos populares se expressou numa canção de Vinícius de Moraes (2023), Marília Medalha e Toquinho, intitulada Melancia e Coco verde, no álbum Como dizia o poeta, gravado em 1971, pela gravadora RGE. Sob o fundo do ritmo nordestino, a música começa com a apresentação do casal como Melancia e Coco Verde, prometendo contar uma história que vem do Nordeste do Brasil. De fato, a origem nordestina das versões apresentadas mostra que a região é o grande gerador dessa narrativa para o país. Brandão, ao analisar as variantes cocomelanceicas a que teve acesso, concluiu que o enredo era uma criação legitimamente brasileira, afirmando:

Eis aí, cremos, até prova e documentação em contrário, um conto brasileiro, portanto. Um conto brasileiro na sua origem, nos seus motivos e tipos, no reflexo que nele se encontra do ambiente social, ecológico, folclórico; talvez – quem sabe – a única estória realmente brasileira que se possa demonstrar em nosso folclore, [...] Coco Verde, Melancia.(BRANDÃO, 1982, p.102)

Semelhante conclusão já fizera o próprio Câmara Cascudo, quando anotou a 3ª edição da obra de Silvio Romero: “Parece-me legitimamente mestiço e ao sabor da sensibilidade brasileira” (apud BRANDÃO, 1982, p.83). Mas, a ideia de origem completamente nacional já foi questionada por alguns estudiosos. Haurélio (2021), por exemplo, indicou similaridades

com outros textos estrangeiros: comparou com o personagem *Ulisses*, no que tange à sua fuga para a guerra e ao seu



retorno, quando se revela por meio de um enigma que só o casal conhecia; também ao enredo português da *Bela infanta*, de Almeida Garret, em que o marido retorna da guerra, sugerindo à esposa ter morrido na batalha, até revelar-se pela senha do anel repartido. Paulo Correia, em seus apontamentos da obra de Haurélio (2021), também fez indicações para uma origem chinesa, bem como ao *Decameron*, de Boccaccio (2023), na quarta novela da Décima Jornada, devido à aparente morte da esposa de Niccoluccio, o modo como Gentile a tira do sepulcro e, mesmo apaixonado por ela, a devolve ao seu marido.

Parece-nos, entretanto, uma coação não permitida submeter o enredo *cocomelanceico* a uma condição de imitação projetada dessas narrativas, pois o que há em comum entre o conto brasileiro e estas histórias associadas são aspectos separados da trama, uma prática comum à luz da literatura comparada, quando colocamos um texto em face do outro. Porém, nenhuma das histórias indicadas pode ser absolutamente colocada como espelho do conto brasileiro, tendo apenas aspectos da trama que podem ser comparados, sem, contudo, anular a conclusão de Cascudo e Brandão (1982). Esta necessidade frequente de associar a produção brasileira às fontes estrangeiras expressa um tipo de comparação que levou Antonio Candido (1996, p.211) a afirmar: “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, referindo-se à equivocada busca difusa dos críticos em associar a literatura brasileira aos exemplos externos para validar a qualidade dos nossos textos. O estudioso ainda explica que

O primeiro sinal disso se encontra na mania de referência por parte dos críticos. Eles pareciam sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros, como se a capacidade do brasileiro ficasse justificada pela afinidade tranquilizadora com os autores europeus, participantes de literatura antigas e ilustres, que, além de influírem na nossa, vinham deste modo dar-lhe um sentimento confortante de parentesco. (CANDIDO, 1996, p.211)

Ainda que Haurélio (2021) não pareça ter a intenção de aferir a qualidade do conto brasileiro pela produção europeia, a relação do texto estrangeiro como causa não deixa de ser produto desse difuso ânimo comparatista, que não se apresenta, ao nosso ver, devidamente fundamentado. Comparar essa obra com vários textos é legítimo, inclusive devido à diversidade cultural que deu origem ao povo

brasileiro; mas, não nos parece justificável tratar aqueles textos como fonte originária do enredo *cocomelanceico*, apenas por causa de um ou outro cotejo. Qualquer que seja a conclusão, porém, permite-nos admitir a riqueza desta produção, justificada a partir de suas diversas adaptações sobre o território brasileiro.



As diversas narrativas *cocomelanceicas* apresentam coincidências e diferenças em torno de sua construção, tanto no que se refere ao enredo, quanto ao gênero, embora tenham em comum um eixo condutor com um conflito em torno da contrariedade do amor de um casal que, apenas na primeira versão publicada, não tem o pai, e, sim, a guerra como elemento opositor do relacionamento dos amantes. Nas outras, a figura paterna é o elemento que impõe uma contrariedade, e, na maioria dos casos, por interesse na vantagem financeira que outro casamento pudesse oferecer à família da jovem. Desde Lopes Neto (1976), o enredo é montado sob o contexto de uma estrutura patriarcal histórica, por muito tempo vigente no interior, sobretudo em sociedades tradicionais, em que o pai detém o poder de escolha do casamento da filha e, portanto, contraria interesses de relacionamentos amorosos que não representam vantagem socioeconômica para a família.

Os enredos possuem, ao menos, os seguintes personagens: uma moça e um rapaz que se amam, e que se identificam secretamente com pseudônimos – Melancia e Coco Mole/Verde/Grande ou Toco Preto; uma contrariedade ao amor – a guerra, ou o pai da moça, que é rico ou interesseiro e se opõe ao relacionamento; uma situação de distanciamento (uma guerra, uma viagem, uma suposta morte); um poeta/cantador que anuncia a mensagem secreta; um lugar de encontro do casal; e um desfecho de casamento e felicidade. Há versões em que a pobreza do rapaz é a causa da contrariedade do pai da moça, e, por isso, há, por parte do personagem masculino, um esforço para conquistar a ascensão econômica e, depois, reaparecer para retomar a sua amada.

Entretanto, em todos os textos, é a poesia enigmática em torno dos nomes secretos que permite a reaproximação e a realização do amor entre o casal. A mensagem veiculada a mando do rapaz é configurada pelos escritores, de modo semelhante, com características comuns. Em todos as versões, temos



resquícios do hipertexto, apontando para uma fonte comum que é atualizada em novas versões, à semelhança de um palimpsesto. Os nomes das personagens se reconfiguram com sutis alterações em torno do adjetivo relacionado ao pseudônimo do rapaz, enquanto o nome da moça é sempre o mesmo: Melancia.

No que tange à versificação dos versos (canto) do pajem, seja na figura do violeiro, empregado, índio, caboclo ou cantador, é possível perceber diferenças: há uma prevalência nos contos por versos em quadra, rimando o segundo com o quarto, como aparece nas versões de Romero (1885), Lopes Neto (1912), Almeida (1951), Brandão (1960) e Azevedo (2002). Entre os folhetos, porém, este canto epifânico segue a estrutura dos versos do cordel, ou seja, no caso dos folhetos de Resende (1951) e Sobrinho (1958), estrofes em sextilhas com rima entre o primeiro, o terceiro e o sexto verso (XAXAXA), e, no folheto de Viana, embora seja escrito com estrofes em setilhas – tendo a rima entre o 2º, o 4º e o 7º versos e entre o 5º e o 6º, o canto possui uma apresentação diversa ao longo das estrofes

19

Este cântico epifânico que revela o retorno do enamorado para a moça é presente nas narrativas, manifestando resquícios textuais de Sílvio Romero que aparecem nas versões seguintes como hipertextos dele, conforme podemos exemplificar: “Eu venho lá de tão longe”, aparecendo em Lopes Neto (1912), Resende (1977), Sobrinho (1958) e Azevedo (2002); “É chegado nesta terra”, em Lopes Neto (1912), Galvão (1948), dona Paula Cruz do Nascimento (BRANDÃO, 1982), Resende (1977) e, com sutil diferença em Viana (2010); “Moça que estais tão bonita”, dialogando com dona Paula Cruz do Nascimento (BRANDÃO, 1982) e Haurélio (2021); recuperando “não vos lembrais do passado” em Sinfrônio dos Passos Vilela (BRANDÃO, 1980), dona Paula Cruz do Nascimento (BRANDÃO, 1982). Em todos os textos, fica claro a menção de um recado ou mensagem enigmática a partir dos nomes secretos do casal.

Estas relações palimpsestuosas ocorrem em referência ao hipertexto, mas também é possível constatar construções que ocorrem entre os hipotextos posteriores que passam a se tornar também hipertextos nos novos textos *cocomelanceicos*, como em: “Te manda muito recado!” por Lopes Neto (1912), que aparece no texto de Galvão (1948), de Almeida (1951), de Sinfrônio

dos Passos Vilela (BRANDÃO, 1980), de dona Paula Cruz do Nascimento (BRANDÃO, 1982), nos cordéis de Resende (1977), Sobrinho (1958) e Viana (2010).



Além disso, a reelaboração contista registrada pelos autores em torno daquilo que foi primeiramente escrito na recolha de Romero (1885) não permite uma mera repetição de sentidos, mas modifica o significado, devido ao novo contexto de produção, elaborando uma reconstrução. Aqui jaz o conceito de “fusão de horizontes”, emprestada de Gadamer por Carvalhal (2006b, p.72), quando diz que “o horizonte contemporâneo é resultante da fusão do horizonte da história com o do intérprete”, ou seja, “o horizonte primeiro se acrescenta a do horizonte de uma cultura diferente daquela a que a obra pertencia”. Por esta razão, inclusive a apropriação do enredo feita por Lopes Neto (1976) permite uma referência à guerra do território sul-rio-grandense com os castelhanos, bem como uma valorização da cultura gaúcha, quando critica o concorrente de Costinha por ser vegetariano e não desfrutar da culinária local como tripa grossa, costela, canjica coalhada, cana, chimarrão, etc.

É também plausível constatar que, devido a essa fusão de horizontes, os textos apresentam mudanças semânticas que ampliam o sentido original. O texto de Ricardo Azevedo (2002), por exemplo, introduz uma discussão que ultrapassa a diferença socioeconômica dos enamorados, com uma provocação racial, visto que o tecido gráfico (Figura 1), também produzido por Azevedo, marca a diferença da cor da pele do casal, ele negro, ela branca, conforme pode ser observado na figura a seguir:

20

**Figura 2:** Arte plástica da Abertura do Conto Coco Verde e Melancia



**Fonte:** Azevedo (2002)



pseudônimo do rapaz é exatamente “Toco Preto”. Como referência ao local onde o casal se encontrava, “Toco Preto” já havia aparecido no conto de Théo Brandão, mas nesta outra versão baiana de Fróes, esse nome coincide tanto com o local do encontro como com o pseudônimo do namorado, ao invés da tradicional associação ao Coco das outras versões.

É muito provável que Ricardo Azevedo (2002) tenha acessado, como fonte imediata, o(s) cordel(is) de Resende (1977) e/ou de Sobrinho (1958), seja porque há um diálogo intertextual das ilustrações com a xilogravura dos folhetos nordestinos, ou porque o enredo possui semelhanças: o nome dos personagens é o mesmo; a paixão começa na escola, há um professor; há cartas com o pseudônimo; há uma viagem de afastamento da jovem; há a farsa de sua morte por um animal feroz; e há também um cantador que anuncia o retorno do amado.

O texto de Azevedo (2002), contudo, omite os nomes próprios do folheto, com generalizações ao estilo de um conto de fadas, inclusive com a abertura comum: “Era uma vez....”. O conto azevediano ainda acrescenta o conflito do casamento arranjado da jovem com um filho de outro fazendeiro vizinho rico, resgatando os outros enredos em que aparece um adversário como candidato a casar-se com a amada, (ROMERO, 1885; LOPES NETO, 1912; GAVIÃO, 1948; ALMEIDA, 1951; BRANDÃO, 1960; HAURÉLIO, 2021; VIANA, 2010). Em Azevedo (2002), este adversário não é ofendido deliberadamente, pois a moça retorna à festa, propõe também um enigma aos presentes, pelo qual apresenta seu antigo amor, pede desculpas ao noivo arranjado pelo pai, e, no mesmo evento, o padre anula o primeiro casamento e realiza a união entre Coco Verde e Melancia.

Comparando todos estes textos literários, percebemos o que Michel Riffaterre afirma sob o conceito de “indireção semântica”, a saber, que a obra absorve os significados dos textos com os quais dialoga num sentido amplo entre três linguagens, a do escritor, a do destinatário e a do contexto cultural, seja o antigo ou o anterior. (apud CARVALHAL, 2006a, p.127). Isso coincide com o que Manoel Cavalcanti Proença afirmava no seu curso O



*cangaço na cultura e na realidade brasileira*<sup>5</sup>, enfatizando que “não é possível transportar temas sem naturalização”, visto que “ao povo, pouco lhe importa de onde venha a lenda. Quando ele vive essa lenda, essa lenda está se passando no Nordeste [...]” (*apud* AYALA, 1997, p. 161). Proença refere-se à naturalização das narrativas europeias quando transplantadas ao Nordeste e Ayala explica que os poetas fazem uma “aclimatação”, pois

[...] os poetas populares não transpõem mecanicamente, mas aclimatam, regionalizam, nordestinizam, podemos dizer, estes temas cuja origem perde-se no tempo. Assim, o leitor popular, ao viver, no ato da leitura, estas aventuras, recebe-as como se estivessem acontecendo em algum tempo no Nordeste, apesar das referências a locais europeus contidas no texto. Esta aclimatação não se faz apenas pela paisagem, mas principalmente pela linguagem. As expressões utilizadas tanto pelo narrador, quanto pelos personagens, são brasileiras e nordestinas. (AYALA, 1997, p. 162)

A autora se refere à aclimatação presente na poesia popular do Nordeste como sinônimo de nordestinização – especialmente presente nos folhetos e cantorias nordestinas, mas é possível constatar que esse fenômeno se estende aos espaços diversos de produção literária. Assim, a partir do enredo de Sílvio Romero, é possível perceber esse fenômeno tanto na versão gaúcha de Lopes Neto (1912), quanto nas adaptações nordestinas de Resende (1977) e Sobrinho (1958). No primeiro caso, a primeira edição da Editora Globo, feita nos anos 20, tinha como título *Contos gauchescos, folclore regional*, admitindo, conforme Sanseverino (2012, p.26), que o autor “constrói um trabalho de *folclorista*, que pode ser aproximado do esforço de recuperação de uma tradição em desaparecimento”. O estudioso aponta que, diferentemente de Sílvio Romero (a fonte simoniana), que coleta a narrativa e “apaga os traços particulares do narrador ouvido, [...] Simões Lopes Neto, por sua vez, constrói um narrador, que, mesmo sendo artificial, traz as marcas típicas do narrador oral e do tipo ideal” (SANSEVERINO, 2012, p.28). No caso dos cordéis,

---

<sup>5</sup> Esse curso foi ministrado na USP, em 1969, sob a coordenação de Antonio Candido, José Aderaldo Castello e Paulo Emílio Sales Gomes. Os trechos que fazemos foram citados por Ayala, a qual teve acesso às transcrições no Instituto de Estudos Brasileiros, através de Ruth Brito Lemos Terra.



tanto a estrutura do gênero estabelece o vínculo regional, quanto as adequações locais da narrativa, como a festa de São João promovida pelo pai da moça, no dia em que o caboclo traz o recado.

Assim, ao compararmos a trama do casal Costinha e Talapa no conto *Melancia Coco-verde*, de Lopes Neto, com o enredo de Armando e Rosinha nos cordéis de Resende e Sobrinho, percebemos que, em todos os casos, a aclimação se dá em torno do próprio local de ocorrência da narrativa. O *locus* de Lopes Neto é o Rio Grande do Sul, o de Resende e o de Sobrinho é o Nordeste, especialmente o Rio Grande do Norte. Nos folhetos, o pai da moça é de origem portuguesa, o que parece ter uma intenção pejorativa na narrativa, devido ao seu caráter enganador, ao ludibriar Armando e Rosa. Já no conto simoniano, o pai de Talapa, aproveita-se da ausência de Costinha, que está nas guerras com os castelhanos, para casá-la com um sobrinho negociante que encarna os valores negativos do português, alheio aos valores gaúchos, um ilhéu, comedor de verduras, incapaz de montar cavalo que não seja petiço manso. Esse personagem repudia a cultura gaúcha, conforme Blau descreve: “[...] um churrasco escorrendo sangue e gordura e salmoura... uma tripa grossa assada nas brasas... uma cabeça de vaquilhona... uma paleta de ovelha; e mogango e canjica e coalhada [...] e um trago de cana e um chimarrão [...] tudo isso, que é do bom e do melhor, para o ilhéu não valia nem um sabugo!...” (LOPES NETO, 1976, p.42). Sanseverino (2012, p.33) comenta esse contraste entre o Costinha e o primo de Talapa: “Há aí um cruzamento entre o caso individual de Costinha e a perspectiva ampla da condição histórica, em que a rivalidade entre português e a ‘gente da terra’ se apresenta de modo forte”.

Nos folhetos nordestinos, a tradição de honrar a palavra é retomada, pois Rosa condena a atitude do pai, por consentir no seu casamento com Armando, mas enganá-los com uma cilada. Assim, a postura de Armando em sequestrar a moça é justificada como uma artimanha em resposta à traição paterna, conforme registra o folheto de Resende (1977, p.31):



E escreveu a Tiago  
Uma carta que dizia:  
Senhor Tiago Agostinho,  
Me desculpe a ousadia  
De eu carregar sua filha  
- Para minha companhia!

Eu sou Armando Amaral  
A quem o senhor julgava  
Estar morto para sempre,  
Como a carta lhe afirmava  
Aquilo foi para eu ver  
Se Rosa ressuscitava. (RESENDE, 1977, p.31)

A comparação destes contos demonstra a produtividade da recepção do texto literário, ainda mais pelo trânsito nos espaços populares, recebendo influência do local e permitindo a liberdade criadora do leitor, que se torna autor e assume o papel de criador de significados, aclimatando o texto ao seu próprio espaço, sem, contudo, desconsiderar seus hipotextos. Assim, os hipertextos *cocomelanceicos* retomam as fontes anteriores, mas constroem novos significados locais.

24

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é possível precisar exatamente a quantidade de versões que possam existir do conto *cocomelanceico*. Eis que estamos diante de um clássico da literatura popular que teve a capacidade de influenciar o povo brasileiro, transformando-se em diversos pontos do território brasileiro. Essas diversas versões são produtos de recepções ao hipertexto e seus diversos hipotextos, de modo que, mais de um século depois, deparamo-nos com novas versões do hipertexto de Romero, como é o caso do folheto de Viana (2010) e do livro ilustrado de Azevedo (2002) que trazem novas leituras. Nas recepções ao texto não há uma mera influência passiva por parte do leitor; ao invés disso, ao receber a obra literária, o leitor opera significados nela de modo ativo. Por esta razão, os escritores, enquanto leitores reais, manifestaram também sua liberdade criadora, ao reaproveitarem elementos das histórias lidas no passado.



Assim, os contos e folhetos estudados neste artigo não deixam de receber influência de narrativas anteriores, de modo que, a cada nova narrativa, e até quantas existirem, haverá espaço para alterações de significado, no ato de contar novas obras, criando um processo interliterário de diversos significados, do qual todos participaram como autores. Deste modo, o enredo dos contos e das narrativas poéticas/cordéis apresenta um desfecho em que os enamorados enfrentam uma série de obstáculos diante do amor contrariado e conseguem realizá-lo em vida, mas o modo como os fatos são retratados reflete o próprio contexto de produção do escritor, resgatando elementos das narrativas anteriores, remodelando, dialogando e transformando-os criativamente.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. de. História de um moço pobre. *In*: ALMEIDA, L. C. **142 histórias brasileiras**. São Paulo: Dep. De Cultura, 1951.

AYALA, M. I. N. Riqueza de pobre. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 160-169, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/15694> . Acesso em: 15 jun. 2023.

AZEVEDO, R. **No meio da noite escura tem um pé de maravilha!** São Paulo: Ática, 2002.

BRANDÃO, T. **Seis contos populares do Brasil**. Maceió: MEC-SEC-Funarte, Instituto Nacional do Folclore, UFAL, 1982.

BRANDÃO, T. Um conto popular brasileiro (I). **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 30, n.11.496, 8 maio de 1960. Suplemento Literário, p 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_04&pagfis=3455](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pagfis=3455) Acesso em: 06 jun. 2022.

CANDIDO, A. Literatura comparada. *In*: **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CARVALHAL, T. F. Intertextualidade: a migração de um conceito. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 9, p. 125-136, 2006a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046>. Acesso em: 5 fev. 2022.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006b.

CARVALHAL, T. F. Teorias da Literatura Comparada. *In*: **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

BOCCACCIO, G. **Decameron**. Tradução de Ivone C. Benedetti. Disponível em:

RELAÇÕES PALIMPSESTUOSAS  
DO AMOR EM "MELANCIA E COCO  
MOLE...  
Afluente, UFMA/CCBA, v.8 n. 24, p.  
02-27, ago/dez de 2023  
ISSN 2525-3441



<https://www.escolahenriquemedina.org/bibdigital/download/2158/Decameron%20-%20Boccaccio%2C%20Giovanni.pdf> Acesso em: 13 maio 2023.

GALVÃO, H. Dois contos populares. **Diário de Natal**, Natal, Ano IX, nº1471, 14 mar.1948, p.5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028711\\_01&pagfis=27407](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028711_01&pagfis=27407) Acesso em: 13 maio 2023.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: A literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Mirian Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HAURÉLIO, M. **Contos e fábulas do Brasil** (org.). 5.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2021.

HAURÉLIO, M. **Dicionário básico de cordelistas**. Disponível em: <https://marcohaurelio.blogspot.com/2011/06/dicionario-basico-de-autores-de-cordel.html> Acesso em: 13 de maio 2023.

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

LOPES NETO, J. S. **Contos gauchescos**. 9.ed. Porto Alegre: Globo, 1976. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000121.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2022.

MELANCIA e Coco Verde. Intérprete: Vinícius de Moraes, Marília Medalha. Compositor: Vinícius de Moraes. *In: Como dizia o poeta*. Intérprete: Vinícius de Moraes, Marília Medalha, Toquinho. Rio de Janeiro: RGE, 1971. LP, faixa 12. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/como-dizia-o-poeta> Acesso em: 15 jun. 2023.

RESENDE, J. C. de M. **As grandes aventuras de Armando e Rosa conhecidos pôr Côco verde e Melancia**. Juazeiro: Ed. Prop. João Martins de Athayde, 1977. Disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/193> Acesso em: 12 maio 2023.

ROMERO, S. **Contos populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/712a8144-e559-4691-b4fa-c7c887fcbd79>. Acesso em: 26 abr.2022.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANSEVERINO, A. M. V. Melancia – coco verde ou Melancia, coco mole?. **Nonada: Letras em Revista** n. 19, p. 25-39,



2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451673003>. Acesso em: 05 fev.2002.

SOBRINHO, M. P. **Côco Verde e Melancia ou Armando e Rosa**. São Paulo: Editora Prelúdio, 1958. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=23104> Acesso em: 13 maio 2023

VIANA, A.; OLIVEIRA, J. **Melancia e Coco Verde**: adaptação em cordel da obra de Simões Lopes Neto. Porto Alegre: CORAG, 2010.

**Recebido em 21 de outubro de 2023.**

**Aprovado em 09 de abril de 2024.**