

ROSENILDA FERNANDES CHAGAS

**TRANSCENDENDO A BARREIRA TEMPORAL:
OS *LUSÍADAS* NO CIRCUITO MUDIÁTICO**

CURITIBA
2020

ROSENILDA FERNANDES CHAGAS

**TRANSCENDENDO A BARREIRA TEMPORAL:
OS LUSÍADAS NO CIRCUITO MUDIÁTICO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Célia Maria Arns de Miranda

CURITIBA
2020

TERMO DE APROVAÇÃO

ROSENILDA FERNANDES CHAGAS

TRANSCENDENDO A BARREIRA TEMPORAL:

***OS LUSÍADAS* NO CIRCUITO MUDIÁTICO**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR/UNIANDRADE)

Prof^a. Dra. Márcia Regina Becker (UTFPR)

Prof^a. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Curitiba, 29 de abril de 2020.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado forças para persistir diante de tantas adversidades encontradas pelo percurso.

À minha orientadora, professora Dra Célia Arns de Miranda, pela paciência e generosidade em compartilhar seu tempo, conhecimento e livros. Pela compreensão e incentivo nos momentos em que meus problemas pessoais entravam em conflito com o desenvolvimento dos trabalhos. Pelos chás e conversas. Pelo exemplo de profissionalismo e humanidade. Sem sua ajuda meu barco estaria à deriva!

Ao meu pai Vicente, por ter despertado meu amor pela literatura através das inúmeras histórias contadas a mim e meus irmãos nas mágicas noites em que todos à sua volta ouvíamos as narrativas que, só na fase adulta, fui descobrir serem dos irmãos Grimm.

À minha mãe Maria Margarida, pelo amor incondicional, pelo exemplo de força, fé e resiliência. Infelizmente, não pôde ver o sonho realizado! À ela dedico não só este título, mas todas as minhas ações porque são reflexos de seu exemplo.

À minha família, por entender e apoiar minha ausência ou passadinha rápida nos encontros familiares.

Aos meus filhos João Pedro e Vicente Henrique, que compreenderam e apoiaram as extensas jornadas de estudo nas quais releguei, por vezes, momentos de convívio.

Ao meu marido Joelson, que nas longas e frias noites de estudos preocupava-se em manter meus pés quentes sob o calor de um aquecedor. Por assumir as responsabilidades domésticas, as buscas e entregas de livros e trabalhos para que eu tivesse uma otimização do tempo. Obrigada pelo companheirismo irrestrito! Sem sua contribuição a jornada seria mais árdua.

Ao Allan Ciccural, Gracilene Zen e meu filho João Pedro pela ajuda técnica na elaboração de gráficos e tradução.

Às minhas amigas, Simone Adriana Pinto de Oliveira e Patrícia de Lima Barroso, que me convenceram a fazer, na última semana, a inscrição e projeto para o ingresso ao mestrado.

À professora Dra Anna Stegh Camati, pela generosidade em esclarecer minhas dúvidas durante a disciplina Teorias do teatro. Por ter me apresentado Brecht. Pelo aceite em fazer parte das bancas de qualificação e defesa. Pela leitura minuciosa da dissertação e sugestões que contribuíram grandemente para o resultado final.

À professora Dra Janice Cristine Thiél pelas maravilhosas e inesquecíveis aulas no curso de Letras da PUCPR. Pelo aceite em fazer parte da banca de qualificação. Pela correção detalhada da dissertação e contribuições que ajudaram no aperfeiçoamento do trabalho.

À professora Dra Márcia Regina Becker, pela gentileza em aceitar participar da banca de defesa e pelas sugestões que enriqueceram o trabalho.

Sim, eu me faço de forte, mas já chorei no meu quarto, em silêncio, a porta fechada, travesseiro no rosto, chorei por dentro, sofri. Mas sabe o que tudo isso resultou; nada, é preciso aprender a crescer, viver, ser 'gente grande' e enfrentar os próprios problemas.

(Machado de Assis)

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
LISTA DE FIGURAS.....	viii
INTRODUÇÃO	1
1 A POÉTICA CAMONIANA	10
1.1 CAMÕES: UMA BREVE INTRODUÇÃO.....	10
1.2 OS <i>LUSÍADAS</i> : A GRANDE EPOPEIA.....	17
2 CAMÕES E SUA TRANSCENDÊNCIA DA BARREIRA TEMPORAL	26
2.1 POR QUE RETOMAR OS CLÁSSICOS?	26
2.2 CAMÕES E MACHADO DE ASSIS	33
3 TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DE <i>OS LUSÍADAS</i> PARA OS QUADRINHOS E PARA AS NOVAS MÍDIAS.....	47
3.1 ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: ADAPTAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE.....	47
3.1.1 Adaptação.....	47
3.1.2 Intertextualidade.....	56
3.1.3 Intermidialidade.....	62
3.2 <i>OS LUSÍADAS EM QUADRINHOS</i> DE FIDO NESTI E A CULTURA VISUAL.....	68
3.2.1 Adaptação e as relações intertextuais na HQ.....	68
3.2.2 Referências intermediáticas: técnicas cinematográficas e elementos cênicos.....	98
3.3 A ADAPTAÇÃO FÍLMICA <i>OS NOVOS LUSÍADAS</i>	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	131

RESUMO

A dissertação tem como objetivo principal a análise e discussão da transposição do poema épico *Os Lusíadas* para dois produtos midiáticos contemporâneos: *Os Lusíadas em quadrinhos* e *Os novos Lusíadas*. Ambos contribuem para a sobrevivência de Camões e sua obra no transcorrer dos séculos. O trabalho analisa a influência da mídia na recepção e permanência da obra camoniana, bem como sua atualização na história da recepção. Discutimos a importância do leitor na recepção textual, as releituras de Camões e seus feitos nas diferentes artes como música, pintura e filmes e, também, a influência do autor português e seus poemas em outros escritores. Na discussão sobre a retomada dos clássicos, Machado de Assis, por ser um escritor brasileiro representativo, foi escolhido como exemplo dentre diversos outros escritores brasileiros e estrangeiros. A contribuição do escritor brasileiro para a atemporalidade camoniana é demonstrada através das constantes referências e retomadas do poeta português em sua própria obra. A pesquisa foi desenvolvida com foco no processo adaptativo, nas relações intertextuais e intermediárias que são estabelecidas bem como no humor que se sobressai nos dois objetos de estudo. Os conceitos de adaptação, transposição, intertextualidade e intermedialidade são discutidos sob a ótica de teóricos como Claus Clüver, Patrice Pavis, Gérard Genette, Linda Hutcheon, Robert Stam, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault, Lars Elleström, Irina Rajewsky, Will Eisner, Antônio Luiz Cagnin, dentre outros. Ao encerrarmos a pesquisa, chegamos à constatação de que as frequentes retomadas de Camões e de sua obra por professores, camonistas, escritores e adaptadores perpetuam e mantêm a luz camoniana acesa.

Palavras chaves: Camões. Transcendência temporal. Mídias. *Os Lusíadas em quadrinhos*. *Os Novos Lusíadas*.

ABSTRACT

The main objective of the dissertation is to analyze and discuss the transposition of the epic poem *Os Lusíadas* into two contemporary media products: *Os Lusíadas em quadrinhos* and *Os novos Lusíadas*. Both contribute to the survival of Camões and his work over the centuries. The work analyzes the influence of the media on the reception and permanence of the Camonian oeuvre, as well as its updating in the history of reception. We discuss the importance of the reader with regard to the reception of the texts, the reinterpretations of Camões and his works in different arts such as music, painting and films and also the influence of the Portuguese author and his poems on other writers. In the discussion on the return to the classics, Machado de Assis was chosen from among other Brazilian and foreign writers as a representative of Brazilian authors. This Brazilian writer's contribution to the Camonian timelessness is demonstrated through constant references and nods to the Portuguese poet in his own work. The research was conducted with a focus on the adaptive process, intertextual and intermediate relations that are established and the humor that stands out in the two objects of study. The concepts of adaptation, transposition, intertextuality and intermediality are discussed from the perspective of theorists such as Claus Clüver, Patrice Pavis, Gérard Genette, Linda Hutcheon, Robert Stam, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault, Lars Elleström, Irina Rajewsky, Will Eisner, and Antônio Luiz Cagnin. Upon the conclusion of the study, we realized that the frequent return to Camões and his work by teachers, enthusiasts, writers and adapters continue to be perpetuated and keep the name of Camões alive.

Key words: Camões. Temporal transcendence. Media. *Os Lusíadas em quadrinhos*. *Os Novos Lusíadas*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro: <i>Naufração de Camões</i> de José Guimarães.....	32
Figura 2 – Capa da primeira edição da obra <i>Tu, só tu, puro amor</i>	36
Figura 3 – Capa da edição de 2015 da obra <i>Tu, só tu, puro amor</i>	37
Figura 4 – Uma releitura de Laerte.....	53
Figura 5 – Laerte.....	53
Figura 6 – A hipertextualidade da obra <i>Os Lusíadas em quadrinhos</i>	59
Figura 7 – Relações intermediáticas na HQ.....	64
Figura 8 – Quadro <i>Camões na gruta de Macau, 1853</i>	71
Figura 9 – Imagem de Camões na Gruta de Macau na HQ.....	71
Figura 10 – O naufrágio.....	72
Figura 11 – Afogamento de Dinamene.....	72
Figura 12 – Alecrim na HQ.....	73
Figura 13 – Sumário de <i>Os Lusíadas em quadrinhos</i>	74
Figura 14 – Fonte das Lágrimas.....	75
Figura 15 – Inês Morta.....	76
Figura 16 – Césare na HQ.....	80
Figura 17 – Cesare carregando Inês.....	81
Figura 18 – Cesare carregando Jane.....	81
Figura 19 – Assassinato de Inês.....	82
Figura 20 – Assassinato de Alan.....	82
Figura 21 – Inês com os carrascos.....	83
Figura 22– Personagem do filme com os soldados.....	83
Figura 23– O <i>Corvo</i> na morte de Inês de Castro.....	85
Figura 24 – Camões.....	86
Figura 25 – Camões apresenta Vasco da Gama.....	86
Figura 26 – Mulheres chorando.....	88
Figura 27 – A partida.....	88
Figura 28 – Capa de <i>Os Lusíadas em quadrinhos</i>	90
Figura 29 – Olho do Gigante Adamastor.....	91
Figura 30 – Olho de Moby Dick.....	91
Figura 31 – Camões com luneta na HQ.....	92
Figura 32 – Capitão com Luneta em <i>Moby Dicky</i>	92
Figura 33 – Enquadramento <i>Ilha dos Amores</i>	92
Figura 34– Enquadramento em <i>Moby Dicky</i>	92
Figura 35 – Gigante Adamastor assoprando os marinheiros	93

Figura 36 – O Gigante no filme <i>The adventures of Baron Munchausen</i>	93
Figura 37 – Ninfa da HQ.....	94
Figura 38 – Ninfa do filme <i>The adventures of Baron Munchausen</i>	94
Figura 39 – Adamastor cuspidando o barco.	94
Figura 40 – Barco do filme <i>The adventures of Baron Munchausen</i> cuspidando.....	94
Figura 41 – Camões voando na bala de canhão.	95
Figura 42 – O Barão de Munchausen voando na bala de canhão.....	95
Figura 43 – Camões e Vasco da Gama.....	96
Figura 44 – A morte de Camões.....	97
Figura 45 – Sinédoque da prisão de Camões.....	99
Figura 46 – Plano picado na HQ - Inês de Castro e o algoz.....	100
Figura 47– Plano picado na HQ – Inês de Castro	100
Figura 48– Grande Plano - O Gigante Adamastor.....	101
Figura 49 – Gigante Adamastor engole os marinheiros.....	102
Figura 50 – Elipse do assassinato de Inês de Castro.....	104
Figura 51 – Carrascos carregando Inês de Castro.....	104
Figura 52– Referências ao teatro na HQ.....	105
Figura 53 – Deuses Baco e Marte.....	108
Figura 54 – A deusa Vênus no Concílio dos deuses.....	109
Figura 55– Naufrágio de Camões com os manuscritos de <i>Os Lusíadas</i>	113
Figura 56 – Camões secando a obra <i>Os Lusíadas</i>	113
Figura 57 – As Tágides	114
Figura 58 – Camões e as Tágides – Quadro de Bordalo Pinheiro.....	115
Figura 59 – Camões e Dom Sebastião (o encoberto)	116
Figura 60 – Cena do filme: Moçambicanos em encontro com os portugueses.....	117
Figura 61– Placas de sinalização no mar.....	118
Figura 62 – O moçambicano Deusébio.....	119
Figura 63 – Deusa Vênus protegendo os portugueses.....	120
Figura 64 – Rainha Teresa de Leão comendo sapos.....	122
Figura 65 – Viriato na cena que contrapõe o escudo ao euro.....	123

INTRODUÇÃO

Dentre tantos autores portugueses e brasileiros não saberia dizer exatamente o que me levou a trabalhar com Luís Vaz de Camões. A ideia inicial seria dar continuidade a um trabalho de pós-graduação voltado para a poética de Manuel Bandeira e sua atemporalidade. Mas Camões chegou de um jeito sutil e inexplicável, foi ganhando espaço e despertando meu interesse. Preferi deixar a comodidade de um estudo com Bandeira para transitar “por mares nunca dantes navegados”.

O trabalho docente, em sala de aula, com o movimento literário do Classicismo instigou a dúvida: Por que Camões ainda é lido e admirado após tantos séculos? A biografia cheia de vácuos – como dizem os alunos – foi outro motivo da minha inquietude camonianiana. E eis-me aqui, mais surpreendida e interessada em Camões do que anteriormente.

Se formos atribuir a atemporalidade poética de Camões à temática universal estaríamos em uma situação controversa, pois outros autores, de diferentes épocas, também exploraram a temática do amor e sentimentos dramático-existenciais como elemento central de seus textos não alcançando, porém, a mesma projeção que Camões. Podemos destacar, dentre tantos autores portugueses, Diogo Bernardes, Fernão Álvares do Oriente, Francisco Rodrigues Lobo, João de Barros, D. Francisco Manuel de Melo, Damião de Góes, Rocha Martins, Jorge de Sena, Manuel de Faria e Sousa, que não possuem a mesma notoriedade literária apregoada a Camões. Muitos deles são desconhecidos até mesmo por leitores conterrâneos. Alguns, como Rodrigues Lobo, Jorge de Sena e Manuel Faria e Sousa foram divulgadores dos textos camonianos, contribuindo para a notoriedade de Camões, no entanto, sem conseguirem a sua. Manuel Faria e Sousa foi acusado de atribuir composições de

outros autores a Camões e de, ele próprio, tentar “melhorar” obras do escritor (como se isso fosse possível), objetivando glorificar o nome do poeta.

De acordo com Joaquim Costa, muitos textos de Diogo Bernardes foram atribuídos a Camões por Manuel de Faria e Sousa: “Acontece que a admiração que tinha por Luís de Camões levou-o, segundo vários autores, a atribuir-lhe composições alheias e a melhorar outras, no intuito de lhe ser acrescida glória, sendo um ponto polêmico na obra literária de Manuel de Faria e Sousa” (COSTA, 2012, p. 52). O fato, talvez, tenha ocorrido porque nas obras de Diogo Bernardes transparece uma tradição bucólica clássica tal como ocorre nas obras de Camões, havendo tanta semelhança entre os sonetos dos autores que muitos estudiosos confundem-nos.

Conforme Gilberto Mendonça Teles (2017, p. 49) a imortalidade do nome e da obra de Camões no Brasil tem, pelo menos, três causas principais: a) aproveitamento de sua obra para fins satíricos ou humorísticos; b) aproveitamento de sua obra para fins didáticos; c) a presença do sincretismo mítico-linguístico da tradição oral nordestina que criou o mito camoniano de uma geração para outra. A partir dessa perspectiva são muitos os textos camonianos e adaptações que poderiam ter sido escolhidos, tanto no âmbito nacional quanto estrangeiro, para o desenvolvimento desse trabalho, haja visto que os textos do autor foram retomados em diferentes épocas e mídias. Todos seriam excelentes objetos de pesquisa. Dentro desse vasto universo, foram selecionadas duas transposições intermediárias do poema épico camoniano: a primeira, *Os Lusíadas em quadrinhos* (2006) foi realizada por Fido Nesti e a segunda foi a adaptação fílmica, *Os novos Lusíadas* [20--], que teve a direção de Mafalda Mendes de Almeida. Essas duas obras foram analisadas a partir dos estudos da adaptação e do aproveitamento didático e satírico da obra camoniana.

O trabalho de Nesti foi escolhido dentro da perspectiva de que essa transposição intermediática representa uma grande contribuição para a divulgação da obra *Os Lusíadas*. Em 2008, essa obra foi selecionada pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) e distribuída para as escolas públicas, sendo destinada a alunos do Ensino Fundamental I, objetivando uma democratização e incentivo à leitura. O outro objeto de pesquisa, a animação fílmica *Os novos Lusíadas* destacou-se, entre diversas opções, pelo trabalho de atualização da epopeia e pelo desafio de ser um projeto inédito, já que não há nenhum documento de pesquisa sobre essa animação. Desse modo, investigamos de que maneira a releitura de *Os Lusíadas* nas mídias quadrinhos e animação contribuíram para a perenidade do poema épico de Camões.

Torna-se necessário mencionar que não foram encontrados trabalhos relacionados à animação, *Os novos Lusíadas*, entretanto, a adaptação de Nesti foi analisada em algumas pesquisas anteriores como os artigos *Modalidades narrativas: cantos lusitanos em quadrinhos* de Flávia Brocchetto Ramos e Neiva Senaide Petry Panozzo (2012) e, também, *Os quadrinhos no PNBE: uma análise de caso das obras destinadas ao Ensino Fundamental I*, de Vanessa Yamaguti (2013). Além desses documentos, deparamos também com a monografia: *Os Lusíadas em quadrinhos (Fido Nesti) e os recursos da adaptação*, de Marta Ginólia Barreto Lima (2015) e com a dissertação de mestrado, *Mediação de leitura literária: o programa nacional biblioteca da escola (PNBE)/2008*, de Morgana Kich (2011).

Nos trabalhos citados, com exceção de Marta G. B. Lima (2015), que realiza uma análise da adaptação e transposição entre as obras *Os Lusíadas* para *Os Lusíadas em quadrinhos*, todos tiveram como objetivo principal a análise da mediação de leitura e a formação de leitores partindo do PNBE. Os trabalhos voltados para a

formação de leitores, em geral, apontam que a adaptação necessita, para ser compreendida, de um mediador que pode ser um adulto ou o professor. Yamaguti (2013), por exemplo, enfatiza que a linguagem da narrativa não condiz com o público alvo a que foi destinada pelo PNBE, ou seja, para crianças da faixa etária dos 6 aos 10 anos. Sendo que essa falta de adequação textual também é questionada no presente trabalho.

Tendo como pressuposto que o objetivo principal dessa pesquisa é a análise da transposição intermediária da obra *Os Lusíadas* para *Os Lusíadas em quadrinhos* e para a animação *Os novos Lusíadas*, observamos a grande importância que essas duas adaptações representam para a atualização da obra camoniana na história da recepção e a consequente contribuição para atemporalidade poética de Camões. A partir desse objetivo, a pesquisa foi organizada em três eixos: no primeiro, são apresentados Camões e a obra *Os Lusíadas*. No segundo, o foco é a retomada dos clássicos e as relações intertextuais com Machado de Assis que contribuem para a contemporaneidade do autor português. No terceiro, são delineados os pressupostos teóricos da adaptação, intertextualidade e intermedialidade, bem como a análise da animação *Os novos Lusíadas* e da HQ de Nesti.

No Capítulo 1, abordamos a biografia de Camões, explorando as divergências que envolvem a vida e obra do autor. Também, é apresentada uma visão geral da obra camoniana dando destaque especial para *Os Lusíadas*. Nesse capítulo, percebe-se a importância da obra no contexto ufanista- português.

Em pleno século XVI, sob as luzes do Renascimento, a igreja católica ainda tinha muita influência e Camões, devido ao seu círculo de amizades, conseguiu ter a obra *Os Lusíadas* aprovada pelo censor do santo ofício, mesmo contendo referências aos deuses pagãos. Observamos, na presente pesquisa, o viés antropológico de

Camões que interagiu com diversos povos fazendo da epopeia uma mescla cultural, mas com predominância da portuguesa.

No Capítulo 2, discutimos o conceito da retomada dos autores clássicos quando observamos que uma infinidade de escritores e artistas (da música, pintura, dentre outros) estabelece um diálogo estreito com a obra camoniana. Dentro desse âmbito, percebemos que um grande número de autores brasileiros contribuiu significativamente para a imortalidade de Camões como, por exemplo Olavo Bilac, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Objetivando comentar e ilustrar a retomada e o diálogo com os clássicos, elegemos analisar, dentre tantos nomes da literatura brasileira, a contribuição de Machado de Assis para a imortalidade de Camões. Destaca-se, por essa abordagem, a configuração de uma grande rede intertextual onde percebemos que tanto os autores clássicos foram fonte de inspiração para Camões como o poeta português foi “um exemplo a ser seguido” por Machado de Assis. Tendo esse prisma em mente foram analisados contos, poemas, romances, crônicas, peça teatral e discursos, nos quais o poeta português é citado ou referenciado nas obras machadianas. As considerações teóricas desse capítulo foram embasadas nos pesquisadores dentre os quais destacamos Marcelo Sandmann (1997); (2004); (2008), Patrícia Kátia da Costa Pina (2007), Carlos Rocha (2015), Clara Miguel Asperti (2006), Anne Ubersfeld (2002) e Italo Calvino (1993).

Com base na teoria da recepção, uma obra literária pode ter inúmeras possibilidades de leituras e adaptações. Um mesmo texto gera diversas interpretações que variam conforme o contexto sociocultural do receptor que, de certo modo, deixa de ser um simples receptor assumindo o papel de coautor textual. Na primeira parte do Capítulo 3, são apresentados os conceitos teóricos relativos à adaptação, intertextualidade e intermedialidade. Em seguida, passamos para a análise detalhada

da transposição intermediária de *Os Lusíadas* para os quadrinhos do roteirista e ilustrador Fido Nesti e a animação fílmica *Os novos Lusíadas*. A série de três episódios de *Os novos Lusíadas* foi dirigida por Mafalda Mendes de Almeida que realiza uma retomada satírica da obra de Camões para o programa *Contra Informação*¹

Na pesquisa, foram analisados os processos distintivos e criativos das adaptações bem como a rede textual e midiática presente na construção das mesmas, através de uma análise do processo de adaptação do hipotexto para o hipertexto, levando-se em consideração o diálogo entre textos, autores e mídias que se fizeram presentes nas transposições. Dentre os referenciais teóricos que embasaram a pesquisa destacam-se Marcel Martin (2005) na linguagem cinematográfica; Tiphaine Samoyault (2008) na intertextualidade, Linda Hutcheon (1985), (1991), (2011) e Robert Stam (2006) na teoria da adaptação.

O gênero história em quadrinhos com seus códigos verbais e não verbais, aloca uma rica polissemia textual que leva o leitor a um trabalho de interpretação tanto dos recursos quadrinísticos como o uso de cores, balões, traços, margens, dentre outros quanto o contexto cultural, histórico e social. Assim, os leitores de *Os Lusíadas em quadrinhos* têm uma participação ativa na composição da obra, sendo que a mesma exige um grande repertório cultural compactuado com a miscelânea de gêneros textuais a serem explorados, como bem exemplifica Fabiano Barroso (2013):

A história em quadrinhos é uma linguagem que pode conter uma imensa gama de simbologia, ditada pela arte, pelo ritmo, pela estrutura narrativa, pela temática e, claro, por suas especificidades, tão particulares. A principal delas, a nosso ver, é a forma como se dá o relacionamento entre o autor e leitor, sendo este último não

¹ *Contra Informação* é uma série televisiva que foi produzida pela Mandala e transmitida pela RTP1 (rádio, televisão de Portugal). Sendo um programa de sátira política e social, com bonecos que caricaturam figuras públicas da sociedade portuguesa e internacional. Deixou de ser transmitido em 2010.

somente um leitor, um coadjuvante, mas um coautor, de forma muito mais decisiva e participativa do que em outras manifestações artísticas. (BARROSO, 2013, p.13)

A narrativa na HQ de Nesti mantém fragmentos do texto do século XVI. A obra apresenta um riquíssimo e explícito trabalho intertextual e intermediático. O autor faz supressões e alguns acréscimos textuais, porém não atualiza os versos camonianos para o contexto contemporâneo.

De acordo com Corina Pereira, “a intertextualidade e suas diferentes funções são um vasto campo a ser explorado, reforçando a ideia de que um texto é dinâmico e sempre estará sujeito a releituras e reinterpretações” (PEREIRA, 2005, p.164). Desse modo, a obra de Fido Nesti propicia um “mar de interpretações” que tira o leitor da zona de conforto. No transcorrer da pesquisa, a cada leitura/releitura textual novas descobertas foram acontecendo e, assim, é possível dizer, de antemão, que esse trabalho é apenas uma proposta de interpretação, dentre as muitas possíveis. A cada retorno ao texto, há um encontro com um novo texto ou, conforme Pereira (2005), com novas reinterpretações para o mesmo texto. É isso que torna *Os Lusíadas em quadrinhos* uma obra simplesmente inesquecível e apaixonante. A necessidade de participação ativa do leitor na apropriação textual também é uma característica predominante na adaptação da série *Os novos Lusíadas*.

No estudo comparativo entre a obra clássica *Os Lusíadas* e sua adaptação fílmica *Os novos Lusíadas*, analisamos o primeiro filme satírico, de uma série de três episódios, que se relaciona com as narrativas dos Cantos I e II da versão literária. Para Stam a adaptação cinematográfica dá vida e atualiza o hipotexto:

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original.

A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (STAM, 2006, p. 26)

Na adaptação *Os novos Lusíadas*, o texto de Camões tomou corpo e uma nova roupagem. O personagem Camões apresenta-se como alguém bem-humorado e íntimo da Corte Portuguesa, com total acesso ao rei Dom Sebastião. A série foi produzida com bonecos animados e, também, utilizando a técnica de grafismo e animação 3D stop motion que reforçam a percepção de profundidade. O efeito de animação consiste em dar vida a algo inanimado e para Filipe Luz “podemos mantermo-nos fiel ao conceito de animação como algo que é criado fotograma a fotograma, independente da técnica utilizada”. (LUZ, 2014, p. 5)

A animação digital cria imagens em movimento utilizando computadores e apresentando-se como subcampo da computação gráfica e da animação. Esse recurso utiliza-se de várias fotos/desenhos que em movimento rápido, um após o outro, enganam o cérebro dando a entender que estão se movimentando. Acrescentamos que as animações em 3D *stop motion* são tridimensionais e trabalham profundidade, textura, formas e sombras dando realismo ao desenho.

O *stop motion*, movimento parado, consiste na junção de pequenas mudanças de determinado modelo, bonecos ou fantoches, que são fotografados quadro a quadro. De acordo com Claudio Lopes (2000, p. 52), são 24 posições diferentes para cada segundo do filme, sendo que as imagens captadas são montadas em uma película cinematográfica criando a impressão de movimento.

Assim, a adaptação reúne técnicas modernas para contar, a seu modo, a mais famosa epopeia portuguesa, fazendo referências a personagens históricos ou mitológicos que são satirizados. A série dessacraliza a obra *Os Lusíadas* ao propor uma releitura que levanta uma reflexão sobre a cultura e história de Portugal. Por

diversos momentos existe um diálogo na animação entre o passado e presente que reforça o sentido paródico da obra. A fusão temporal ocorre através da junção de trechos de *Os Lusíadas* acrescidos de novas falas, ou pelo acréscimo de objetos e costumes contemporâneos entrelaçados ao contexto do século XVI. Infelizmente, não foi possível encontrar os outros dois episódios e não há registros de comentários e análises sobre a referida animação. Desse modo, a ausência de informações ou discussões sobre a série é o motriz que levará a uma futura e obstinada busca.

1 A POÉTICA CAMONIANA

Camões não foi apenas o maior épico do mundo: foi ainda, o maior lírico. Razão tinha D. Carolina Michaelis em declarar no prefácio de *As Cem Melhores Poesias* (Líricas) da Língua Portuguesa, que variava os autores por exigência do editor, mas que, na realidade, as cem melhores poesias líricas da língua eram todas de Camões – e a única dificuldade consistia em escolhê-las. Gondim da Fonseca

1.1 CAMÕES: UMA BREVE INTRODUÇÃO

Luís Vaz de Camões, provavelmente, nasceu e morreu em Lisboa, sendo o local de seu nascimento motivo de incertezas. Alguns estudiosos consideram ser em Coimbra o berço do poeta. Quiçá, sua data de nascimento foi o ano de 1524/25 e morte em 1579/80. O poeta português é um exemplo de autor que se mantém atual, mesmo transcorridos mais de quatrocentos anos de sua morte. Possui uma fortuna crítica riquíssima e extensa. A atemporalidade de Camões, de acordo com Vitor Aguiar e Silva, tem suas raízes atreladas aos camonistas que tornaram o autor português conhecido ao longo dos anos:

A origem e o desenvolvimento plurissecular da camonologia estão contemplados em artigos autónomos consagrados a numerosos camonistas, desde Pedro de Mariz, Manuel Correia, Severim de Faria e Faria e Sousa até Hermâni Cidade, Rebelo Gonçalves, Costa Pimpão, Emmanuel Pereira Filho e Jorge de Sena. Ao longo dos tempos foram os camonistas que, como biógrafos, comentadores, editores, filólogos, historiadores literários e hermeneutas, contribuíram decisivamente para que a obra de Camões fosse difundida, estudada e admirada. (SILVA, 2011, p. 7)

Apesar disso, sabe-se que a vida do poeta é envolta em mistérios, entrelaçada por mitos e lendas. Sua biografia possui muitas lacunas. Não há consenso, por exemplo, entre os pesquisadores, com relação aos anos finais do escritor serem

marcados por miséria, bem como, sua vida boêmia repleta de amores e brigas conforme nos diz Saraiva:

Documentos autênticos sobre a vida de Camões, documentos originais e indiscutidos, daqueles que ninguém põe em dúvida, sabe-se de sete: o perdão do rei pela cutilada na cabeça de um empregado do Paço em dia do Corpo de Deus de 1552, o privilégio da publicação d'Os Lusíadas e o alvará da tença de 15000 réis durante três anos; os outros quatro são prorrogações da tença. (SARAIVA, 1982, citado em PAIVA, 2015, p. 97)

Alguns autores como Silva (2011) e Gilberto Freyre (1984) defendem que Camões, apesar de descender de uma família nobre, passou por restrições financeiras e uma vida turbulenta e desregrada com vários amores e brigas. Segundo os estudiosos, mesmo não tendo uma condição social privilegiada, Camões conviveu com pessoas influentes.

A miserabilidade que marca a trajetória do poeta deve-se, talvez, ao fato do autor ter sido uma pessoa cujos instintos e emoções prevaleceram sobre a razão. Ele tinha fama de conquistador e de ter muito “sucesso” entre as mulheres. Por outro lado, era irrequieto, envolvendo-se em brigas que resultaram em prisões e desterro de sua terra natal.

Entretanto, Gondin da Fonseca (1973) vai na contramão dos pesquisadores acima citados defendendo Camões como um estudioso centrado e recluso, que possuía uma certa estabilidade financeira e dedicava um amor obstinado e platônico pela princesa Dona Maria, irmã do rei Dom João III. Para o estudioso, o conhecimento e cultura de Camões são destacados pelo fato de que o mesmo dedicou sua vida, única e exclusivamente, aos livros e ao conhecimento advindo deles, não havendo tempo ou vontade para amores:

O mito de Camões brigão, boêmio, salaz e espadachim, muito mais dado à *dolce vita* do que aos estudos, creio que já se desfez. A exemplo de muitos pensadores, sábios, artistas e de homens de acção absorvidos, dominados por uma ideia fixa poderosa, Camões morreu provavelmente virgem, tal como Platão, S. Paulo, Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, o infante D. Henrique (lede Azurara), o padre Antônio Vieira e, em nossos dias, Carlyle, Ruskin, Santos Dumont, Bernard Shaw. O sexo fixara-se-lhe no cérebro. E sua libido tinha alvo inatingível, a infanta D. Maria, que, para ele, simbolizava, profundamente, inconscientemente, a Mãe Pátria. (FONSECA, 1973, p. 104)

Para Fonseca (1973, p.109), é um absurdo dizer que Camões morreu de fome e que dependia de um escravo javanês para pedir esmola nas ruas de Lisboa. Segundo o pesquisador, Camões não levou nenhum escravo para Lisboa e nunca houve escravos javaneses em Portugal. Para ele, a tença de quinze mil réis anuais concedida ao poeta por Dom Sebastião, apesar de não ser um valor considerável, dava para viver, de acordo com o custo de vida em Lisboa entre 1570 e 1580. Por esse viés, rechaça a visão de um “Camões-coitado” e empodera o poeta português. Desse modo, a polémica biografia do poeta lusitano é construída entre o contraditório de um Camões boêmio, galante, briguento e miserável com a versão de um homem virgem, focado nos estudos e igualado aos grandes mestres do conhecimento e das artes.

O autor tornou-se um referencial de identidade da pátria portuguesa, sendo considerado um dos grandes vultos literários da tradição ocidental. O mesmo é objeto de pesquisas e estudos críticos, sendo comumente citado como um dos maiores poetas portugueses de todos os tempos. De acordo com Teles (2017), no Brasil, Camões tornou-se um mito, sendo influência para vários escritores como Décio Pignatari, Augusto de Campos, Machado de Assis, Carlos Drummond, Gonçalves Dias, Alberto de Oliveira, Mário Quintana, Graciliano Ramos e Ariano Suassuna, dentre outros:

Assim, a esta altura podemos tranquilamente afirmar que todo poeta brasileiro, do maior ao menor, pagou algum tributo de admiração a Camões. Não existe sequer uma exceção nos poetas mencionados nas nossas histórias literárias. Quando se ouve dizer, por exemplo, que os modernistas romperam totalmente com o passado e com os clássicos, o ruim é que muita gente costuma acreditar, sem se dar conta de que os grandes poetas são sempre considerados gênios e, como no caso de Camões, escapam até às tiradas demagógicas dos que se proclamam reformadores. (TELES, 2017, p. 44)

O mito camoniano no Brasil, conforme Teles, vai além da literatura. O autor português tornou-se popular entre todas as camadas sociais, mesmo entre os analfabetos. Ele faz-se presente em todo o contexto social, inclusive no humor e sátira, tendo seus poemas parodiados até em propagandas de remédios:

Os homens de pulmões martirizados / Que, de uma simples tosse renitente, / Por contínuos acessos torturados / Passaram ainda além da febre ardente; / Em perigos de vida atormentados, / Mais de quando é capaz um pobre doente, / Entre vários remédios encontraram / o BROMIL que eles tanto sublimaram. (TELES 2017, p. 53)

No Brasil, há ruas em homenagem a Camões e nem mesmo a deficiência visual do poeta foi poupada pelos brasileiros: “Até há pouco havia no Rio de Janeiro um tipo de ônibus denominado ‘Camões’: tinha o motor de um lado, como se tivesse apenas um olho. Há ainda restaurantes que chamam o bife com um ovo de ‘bife à Camões’” (TELES 2017, p. 55). Em uma ampla abordagem sobre a recepção da obra Camoniana, Silva (2011) aponta que o poeta foi lido e admirado por vários povos, sendo autor de referência em diversos países como Alemanha, Espanha, Itália, França, Inglaterra, Estados Unidos e Rússia.

Apesar disso, o poeta lusitano não é uma unanimidade. Seus trabalhos foram elogiados por uns e criticados por outros. Entre seus admiradores, ressalta-se Frei

Luís de Sousa que fez um poema dedicado ao autor. Alguns de seus versos são destacados a seguir:

(...) Quem é esse? Camões. De onde? Da Lísia, / que imperiosa o lançou a indicas plagas. / Um só fez tanto? Sim! E mais fizera / se o Fado, presto, ao mundo o não roubara. / Só os nobres, régios coros das Aónidas / primam sobre os das Musas que presides. / Flor da antiga poesia, alma da nova, / de juro ostentas apolíneos cetros. / Cantas – e antros, festões, liras, deidades, / e águas dos cimos do Hélicon transportas (...). (FREI LUÍS DE SOUSA, citado por FONSECA, 1973, p.110)

Frei Luís, neste poema, enaltece e coloca Camões numa situação de superioridade perante todos os outros poetas, inclusive acima de Orfeu – poeta mais talentoso que existiu, segundo a mitologia grega. Percebe-se, no poema, que ele é laureado tanto na antiga poesia quanto na nova.

Para Fonseca (1973), as críticas negativas que são lançadas ao trabalho de Camões por José Agostinho de Macedo, dentre outros, estão relacionadas ao emprego do “maravilhoso”. Esse aspecto, de acordo com o autor (1973), é uma atitude antipoética e sem fundamentos que não diminui o brilho da obra camoniana, mas demonstra a falta de conhecimento dos críticos sobre o fazer poético: “Aqueles que criticam *Os Lusíadas* pela mistura do maravilhoso pagão ao cristão não entendem o que é poesia” (FONSECA, 1973, p. 83).

Fonseca (1973), em contrapartida, aponta a epopeia camoniana como um primor da literatura quando exalta tanto o autor português quanto a obra em si, numa atitude de reverência: “Não existe falha alguma nos LUSÍADAS, em ponto algum: nem na estética, nem na história, nem nas críticas a certos poderosos, nem em quaisquer conceitos emitidos. Há apenas, aqui e ali, tênues falhas de revisão. Obra eterna. Perfeita” (FONSECA, 1973, p.103/104) (ênfase do autor). Para o pedagogo e poeta João de Deus, Camões é grandioso se comparado a outros escritores de sua época:

“Os mais são colinas... Ele é a montanha” (JOÃO DE DEUS, citado em FONSECA, 1973, p.107).

Olhando sob o viés do século XXI, a pesquisadora Amanda Azis Alexandre (2011, p. 29) mostra um Camões ortodoxo: “*N’Os Lusíadas* são os Portugueses e seus feitos louvados e são os Mouros e seus feitos vituperados”. Em seu trabalho, Alexandre (2011) critica a inscrição, na obra de Camões, do preconceito de intolerância religiosa vigente no século XVI, que considerava os mouros – seguidores do islamismo – como infiéis, ignorantes e traidores, praticantes de uma seita errada. Assim, em nome do cristianismo, o autor perpetuou o preconceito e violência contra os que tinham práticas religiosas diferentes da sua. Esse aspecto mostra uma contradição de Camões que é aberto a outras culturas, mas não no aspecto religioso. A intolerância, segundo Paulo Rogério Souza (2007), vai além dos não-cristãos atingindo os não-católicos, pois o poeta português, em sua epopeia, ataca todos os que se opõem ao catolicismo:

O poeta não só defende a sua fé católica, mas também mostra a sua revolta contra aqueles povos que já não a defendem. Os primeiros a receberem as críticas do poeta são os alemães, por incitarem a “Reforma Protestante” e se rebelarem contra o soberano da Igreja, “o escolhido por Cristo”, e não mais se submeterem à autoridade do papa, chefe da Igreja Romana: Vêdelos alemães, soberbo gado, / Que tão largos campos se apascenta;/ Do sucessor de Pedro rebelado, / Novo pastor e nova seita inventa (Os Lusíadas VII,4). Em seguida, indigna-se contra “o duro inglês”, ou seja, a “Coroa Britânica” que levanta a espada para os cristãos, e rompe suas relações com a Igreja Católica, criando a Igreja Anglicana: “...Para os de Cristo tem a espada nua, / Não por tomar a terra que era sua...”. (SOUZA, 2007, p. 809)

A Igreja Católica era a religião preponderante e “oficial” de Portugal durante o século XVI; de certo modo, defender o País era defender o catolicismo. Por esse viés, dentro do contexto histórico, é compreensível que Camões mantivesse um sentimento

religioso voltado para o Teocentrismo, porém fortemente ortodoxo. É natural que haja críticas relacionadas ao posicionamento religioso, ético e político de Camões, pois essas questões são entendidas diferentemente com o decorrer dos tempos. Contudo, podemos dizer que a expressividade da epopeia *Os Lusíadas* e a fortuna crítica relacionada ao autor são geralmente positivas.

De acordo com o “mito” que está relacionado à vida de Camões e conforme Silva (2011, p. 88), ao sofrer um naufrágio o poeta teve de optar entre salvar Dinamene ou os manuscritos de *Os Lusíadas*. O fato de ter escolhido a segunda opção demonstra o quão importante a obra era para Camões que, numa *mea culpa*, fez o soneto *Alma minha gentil, que te partiste*, dedicado à sua amada. O poema de Camões em homenagem à namorada morta apresenta um dos mais famosos cacófatos² da Língua Portuguesa. Para alguns estudiosos, Dinamene é apenas um dos exemplos de dados autobiográficos tão presentes na obra camoniana, uma vez que aspectos históricos e biográficos relacionados ao autor podem ser percebidos em seus textos. Porém, o afogamento da pretensa namorada de Camões não possui referência em *Os Lusíadas*. No entanto, segundo Silva (2011, p. 80), a obra camoniana narra ou refere-se a circunstâncias biográficas precisas do seu autor que, constantemente, fala de si e da sua vida. A inclusão de fatos reais na lírica camoniana também é comentada por Cristiano Martins:

O único testemunho irretorquível com que podemos contar são as próprias poesias, e o que nestas se nos depara a cada instante são as confissões de seu desalento e desengano de tudo, da trágica consciência a que chegou da inutilidade e obscuridade

² Cacófato: Vício de linguagem que consiste na produção de som desagradável ou obsceno quando há a junção de duas ou mais sílabas. No caso do Soneto *Alma minha gentil, que te partiste* de Camões, a junção da sílaba “- ma” com a palavra “minha” forma a palavra “maminha”. (SACCONI, 2010, p. 359)

de sua existência, e de que, na ingrata partilha da sorte, nada lhe coubera senão amarguras, derrotas, sofrimentos, dificuldades e misérias. (MARTINS, 1981, p. 48)

Silva (2011) demonstra que Camões no Canto X, estrofe 128 de *Os Lusíadas*, faz referência ao naufrágio no rio Mecong. “Trata-se da referência ao naufrágio que Camões sofreu no regresso do Oriente, no qual perdeu tudo, a não ser o poema que salvou a nado” (SILVA, 2011, p. 513): Este receberá, plácido e brando, / No seu regaço os cantos que molhados/ Vem do naufrágio triste e miserando, / Dos procelosos baixos escapados, / Das fomes, dos perigos grandes, quando / Será o injusto mando executado / Naquele cuja lira sonora / Será mais afamada que ditosa (CAMÕES, 1979, p. 386).

Nessa estrofe específica vê-se uma inclusão de dados biográficos no enredo da epopeia. Para Silva (2011, p. 513) “o poeta se designa a si mesmo como uma das personalidades que fazem parte da gesta, e que é digno de ser mencionado”. Assim, Camões deixa de ser mais um dos navegantes e passa a ser o herói poeta que escreveu um dos poemas mais admirados de todos os tempos: *Os Lusíadas*.

1.2 OS LUSÍADAS: A GRANDE EPOPEIA

Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente.
Camões

Grande parte da lírica de Camões é composta de sonetos com versos de cinco a sete sílabas chamados de redondilhas, apresentando uma temática voltada para os dramas humanos, amorosos ou existenciais. Porém, dentre seus escritos, a epopeia³

³ De acordo com o *Novíssimo Aulete* (2011, p. 574), “epopeia é um poema épico geralmente extenso, que celebra heróis e feitos heroicos”. *Os Lusíadas* é um dos clássicos exemplos de epopeia, pois

Os Lusíadas tem lugar de destaque. Sabe-se que a obra *Os Lusíadas*, por seu caráter ufanista, é muito valorizada e respeitada pelos portugueses. Porém, Silva (2011, p. 490) vai além e diz que “*Os Lusíadas* são a obra-prima da literatura portuguesa, uma das obras maiores da literatura universal, e aquela que identifica os portugueses, como povo”. De acordo com Douglas Tufano (2005, p. 20), *Os Lusíadas* realiza a exaltação do poder humano, glorificando os feitos heroicos portugueses, desde a formação da sua nacionalidade. Para o estudioso, a obra possui ampla ressonância coletiva, cujos heróis são os portugueses que, na obra camoniana, foram representados pelos guerreiros nobres – protegidos pela deusa Vênus e perseguidos pelo deus Baco – e suas lutas que contribuíram para a expansão do reino de Portugal. Desse modo, o poema épico configura-se como uma metáfora de todas as navegações portuguesas.

A epopeia, publicada em 1572, é dividida em dez cantos, 1.102 estrofes, 8.816 versos decassílabos heroicos, ou seja, cada verso possui dez sílabas poéticas com tonicidade nas sílabas seis (6) e dez (10). Ela narra as grandes conquistas do Império português, refere-se ao Cristianismo, à mitologia greco-romana e à viagem de Vasco da Gama às Índias. É subdividida em cinco partes: Na primeira, denominada “Proposição”, Camões apresenta o assunto a ser narrado, valorizando os navegadores portugueses; na segunda, ocorre a “Invocação” na qual o poeta solicita inspiração das Tágides para composição da obra; em seguida vem a “Dedicatória” onde ele dedica a obra para o Rei Dom Sebastião; na quarta parte, observa-se a “Narração” que desenvolve o poema. E, por fim, o “Epílogo” onde encontramos os lamentos do poeta. A Proposição, Invocação e Dedicatória encontram-se no Canto I, o Epílogo no Canto X e a Narração perpassa todos os Cantos. A obra tem como fulcro

combina fatos históricos com mitológicos consistindo em um longo poema narrativo que relata a homérica viagem de Vasco da Gama e de outros portugueses rumo às Índias.

o cenário renascentista que propiciou um despertar artístico e intelectual, bem como a abertura e expansão marítima.

Na narrativa da epopeia há uma polifonia de vozes, em que a voz do poeta mistura-se com outras vozes: a do narrador e a de Vasco da Gama. Dentro desse viés, Fernando A. Pereira menciona que a obra traz outros narradores secundários:

As personagens-narradoras secundárias de Camões são, na maioria, criações discursivas ou retóricas, as quais assumem, no discurso, características humanas ou mitológicas, tais como o Velho do Restelo, Adamastor, Veloso e Leonardo. Além da adoção daquelas personagens consagradas pela mitologia greco-romana, tais como Júpiter, Marte, Baco, Netuno e Vênus. (PEREIRA, 2005, p. 74)

A transição do narrador para o poeta, em *Os Lusíadas*, ocorre por meio da mudança da pessoa verbal. Enquanto o poeta apresenta uma narrativa em primeira pessoa, o narrador discursa em terceira pessoa. Vasco da Gama, a exemplo de Camões, narra os Cantos III, IV e V que abordam a história de Portugal em primeira pessoa. Camões manteve, com relação às epopeias antigas, um narrador principal que interliga os discursos e apresenta um segundo narrador. Porém, o poeta português inova em sua epopeia e dá voz a diversos narradores durante o enredo. Dentre os narradores presentes na epopeia, além dos já citados, inclui-se o marinheiro Veloso, Velho do Restelo, Rei de Melinde, Paulo da Gama e a Ninfa Tétis. De acordo com Pereira, a polifonia narrativa é uma característica inerente da obra *Os Lusíadas*:

Quanto à narração d'*Os Lusíadas*, é especialmente relevante destacar a questão do foco narrativo, devido à sua complexidade. Neles estão presentes, no plano da enunciação, várias focalizações, que narram os fatos sob diferentes pontos de vista, com características de um discurso polifônico, ou dialógico. Este tipo de discurso, teorizado por Mikhail Bakhtin, a partir dos estudos precedidos nos romances de Dostoiévski, constitui-se pela presença de várias vozes diferentes falando diversamente sobre o mesmo tema. (PEREIRA, 2005, p.15)

Para Luiz Piva (1980, p.14), Camões procurou nos cronistas e historiadores, o material necessário para transformar a história de seu país em versos. Desse modo, os estudos de Fernão Lopes, Duarte Galvão, Rui de Pina, João de Barros e Damião de Góis foram fontes permanentes a que o poeta recorreu para obter informações acerca da história nacional. De forma geral, são nítidas, também, as influências dos escritores como Ovídio, Homero, Horácio, Virgílio, Petrarca, Sannazaro, Boscán, Garcilaso dentre outros. Nas palavras de Silva (2011), além da influência dos autores gregos e romanos e dos historiadores acima citados, o humanista André de Resende (1500-1573) foi um grande influenciador de Camões, conforme observamos no trecho a seguir:

Tendo Resende morrido em finais de 1573, e tendo o poema camoniano vindo a lume em 1572, o humanista terá ainda podido, nas palavras de Aires Nascimento, “reconhecer que os seus ensinamentos haviam dado frutos de boa qualidade. Os mitos que chamara ao cadinho da memória estavam ali presentes [...]. A mitificação necessária para a épica camoniana está efetivamente nos textos de Resende”. (NASCIMENTO, A. (2008), citado em SILVA, 2011, p. 845)

De acordo com Fonseca (1973, p.106), Camões invoca em seus escritos, a mitologia greco-latina propositalmente. A presença dos mitos nos textos camonianos deve-se ao conhecimento pelo autor de obras clássicas como *Ilíada*, *Odisseia* e *Eneida*. Podemos dizer que o “Concílio dos deuses”, presente na epopeia, é uma retomada dos textos clássicos pois tanto na *Eneida* como na *Odisseia* e *Ilíada* os deuses reúnem-se em concílio para decidirem o destino dos heróis, tal qual ocorre em *Os Lusíadas*. Assim, através da leitura e influência de nomes como Virgílio, Homero e Resende, Camões consegue fazer com que os deuses do paganismo ressurgam em sua epopeia. A representação pagã na obra camoniana gera várias interrogações, visto que o autor publicou seu livro no período da Inquisição. Porém, o censor

responsável pela liberação do livro, Frei Bertholameu Ferreira, na edição de *Os Lusíadas* de 1572, (CAMÕES, 1979), afirmou que a obra poderia ser impressa por tratar-se de poesia e fingimento e a presença dos deuses pagãos refletirem apenas um ornamento poético.

Segundo Tufano (2005), a influência e interferência dos deuses nas ações humanas que caracterizam as epopeias antigas pode ser percebida no poema camoniano como, por exemplo, quando Vênus protege os portugueses, evitando que Baco destrua as embarcações e as conquistas da brava gente. Temos, também, o uso de figuras de linguagem e o início textual em *in media res*⁴ como características da epopeia camoniana e suas fontes de referência: *A Ilíada* começa no nono ano da Guerra; *a Odisseia* tem início após terem sido transcorridos dez anos de guerra e *Os Lusíadas* no transcorrer da viagem dos portugueses à Índia.

Além da influência voltada para o paganismo e outros aspectos já apontados, o crítico Olívio M. de Souza Torres (2016, n.p.) evidencia a imitação dos clássicos, fazendo menção aos exemplos colocados a seguir: Homero inicia a *Odisseia* com a frase “Fala-me, ó Musa, do homem muito viajado...”; Virgílio escreve na *Eneida*: “Canto as armas e o varão...”; Torquato Tasso proclama em *Jerusalém Libertada*: “As armas canto e o capitão piedoso...” e Camões em *Os Lusíadas*: “As armas e os barões assinalados... Cantando espalharei por toda parte”. Os pressupostos teóricos da intertextualidade destacam que um texto é construído a partir de uma relação direta ou indireta com outros textos. Percebe-se que *Os Lusíadas* é um exemplo evidente de intertextualidade. Conforme as palavras de Piva (1980, p. 13), “Por confluência de pensamento ou por imitações diretas ou recriações, o mundo dos antigos encontra-se

⁴ In média res: De acordo com o E-dicionário de termos literários, significa “no meio dos acontecimentos”. Recurso literário no qual a narração não é relatada no início temporal da ação, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento. Em outras palavras, ele parte do meio da ação para, então, voltar a narrar para trás.

na infraestrutura de *Os Lusíadas* e muito do que a poesia greco-latina criou de belo, no pensamento ou na forma, surge aí admiravelmente adaptado”. Para Tufano (2005), a diferença entre *Os Lusíadas* e as epopeias clássicas é a ausência de relação direta entre os episódios líricos, como o episódio de Inês de Castro e o assunto central, que é a Viagem de Vasco da Gama.

Camões também apresenta em seus escritos um dialogismo intercultural com outros povos e culturas, pois através de suas constantes viagens, seja como soldado a serviço da coroa portuguesa, ou como exilado, o poeta ampliou seu conhecimento cultural e pôde transitar entre os saberes de seu povo e de outros povos. O autor demonstrou estar aberto ao aprendizado e assimilação de novos conhecimentos. Assim, é visível nos textos camonianos reflexos da cultura de povos não-europeus. Para Freyre (1984), Camões mesclava a erudição com a criatividade, sendo um pré-sociólogo com vocação para antropólogo moderno. Segundo o pesquisador, em pleno século XVI, o poeta manteve contato com povos não portugueses e teve acesso a outros costumes, usos e ritos não-europeus. Esse aspecto foi relevante para a presença de elementos culturais de outros povos nos textos camonianos.

Como exemplo de aceitação do “outro” e sua cultura observamos a estrofe 41 do Canto VII quando Camões cita a tradição dos orientais, na qual as mulheres podem ter relação sexual com os familiares do marido: “Gerais são as mulheres, mas somente / Para os da geração de seus maridos;/ Ditosa condição, ditosa gente, / Que não são de ciúmes ofendidos!” (CAMÕES, 1979, p. 266). Nesse trecho percebemos que o autor não faz um julgamento do ato em si, ele apresenta essa diferença cultural, mas não a condena, segundo esclarece Patrícia da Silva Cardoso:

Diante da informação de que as mulheres eram compartilhadas com todos os familiares do marido, o poeta não resiste a uma comparação com a experiência ocidental que se recusa a ser judicativa ou moralista: os ocidentais estavam

impedidos de seguir a mesma prática simplesmente por serem dominados pelo ciúme. Acrescente-se aqui o tom invejoso do registro dessa diferença cultural. (CARDOSO, 2003, p.129)

Desse modo, a obra torna-se, segundo Freyre (1984, n.p.) “uma antropologia sócio-cultural (sic) sob forma supremamente literária” que divulga aspectos culturais de outros povos:

É claro que quando se sugere do livro – ou mais-que-livro – Os Lusíadas, ter sido a maior das epopeias antropológicas, já escritas, entende-se por antropologia aquela abrangente abordagem, quanto possível científica, antes de tornar-se filosófica, que, indo além, na sua parte transfísica ou transbiológica, do estudo de culturas ou sociedades primitivas, detém-se na consideração sócio-filosófica dos contatos de civilizados com primitivos. Contatos que, de físicos, se ampliaram em sócio-culturais ou em psicossocioculturais. (FREYRE, 1984, n.p.)

Sobre esse aspecto abordado por Freyre, pode-se dizer que Camões, além de conhecer outras culturas, preocupou-se em compreender a essência do comportamento humano, seu desenvolvimento e transformação dentro do contexto social em que está inserido.

Freyre também reforça a ideia de que Camões referia-se aos vegetais do modo que são cientificamente caracterizados como medicamentos, perfumes ou temperos, além de indicar exata e rigorosamente os locais de origem desses vegetais não europeus. Essa abordagem sobre o conhecimento do poeta luso relacionado às plantas também foi feita por Jorge Paiva (2015):

Camões conhecia, seguramente, não só obras gregas sobre plantas, particularmente o tratado De materia medica (64 d.C.) de Pedânio Dioscórides (40-90 d.C.), como também os Coloquios dos simples, e drogas he cousas medicinais da Índia (1563) de Garcia de Orta, por quem acalentava uma afectuosa amizade e admiração. (PAIVA, 2015 p. 98)

Podemos observar, por exemplo, a estrofe 136 no Canto X, em que o autor refere-se a uma planta que funciona como antídoto contra o veneno e que, segundo

Paiva (2015, p. 101), é o coco das Maldivas ou coco-do-mar: “(...) Na Ilhas de Maldiva nasce a planta / No profundo das águas, soberana, / Cujo pomo contra o veneno urgente / É tido por antídoto excelente” (CAMÕES,1979, p. 390). Um outro exemplo pode ser encontrado no Canto IX, estrofe 57, onde Camões faz referências a algumas plantas como álamo, louro, mirtos e pinheiros: “As árvores agrestes que os outeiros/ Têm com frondente coma enobrecidos, / Álamos são de Alcides, e os loureiros/ Do louro Deus amados e queridos;/ Mirtos de Citereia, co’os pinheiros” (CAMÕES,1979, p.330). Desse modo a epopeia camoniana enriquece a narrativa das conquistas portuguesas com a mitologia, fauna e a flora inerentes à região portuguesa e de outras localidades. O autor demonstra todo seu conhecimento sobre cultura, mitologia, botânica e zoologia, entretanto, em suas abordagens, prevalece sempre a cultura portuguesa.

Porém, conforme Tufano (2005), Camões, no decorrer da narrativa, deixa de lado seu ufanismo ao decepcionar-se com a ganância e ambição que tomou conta dos governantes. *Os Lusíadas* realçam o senso de patriotismo português. Entretanto, em alguns momentos da narrativa, observa-se a tristeza e desencanto relacionados ao desalentador contexto histórico português. Devido aos problemas do aumento da extensão do Império ocasionados pelas viagens de expansão, o Oriente foi acometido pela corrupção e todos os problemas relacionados à ela e à ganância humana. Com a morte de Dom João III, a situação complicou-se por não haver sucessores aptos ao trono, ficando a regência nas mãos da rainha Dona Catarina e o infante Dom Henrique, que tinha apenas três anos de idade. Esse descontentamento pode ser observado no Canto X, estrofe 145 da epopeia: “Não mais, Musa, não mais que a lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida. / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida. / O favor com que mais se acende o engenho, / Não no

dá a Pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / Dua austera, apagada e vil tristeza” / (CAMÕES, 1979, p. 393).

A observação pelo “desencanto” de Camões é feita, também, por Raquel Oliveira (2011, p. 14) quando menciona que uma questão pouco valorizada pela crítica ou relacionada apenas ao episódio do “Velho do Restelo” é a dissonância que existe “entre o tom épico, de exaltação, e o tom melancólico, de crítica à realidade histórica portuguesa”. Camões apesar de demonstrar todo o seu patriotismo e amor a Portugal, não hesita em apontar as falhas humanas, como a ganância a que todos estão sujeitos. O desencanto momentâneo do poeta não ofuscou o brilho de *Os Lusíadas* que se tornou um livro reverenciado por diversos povos no decorrer de vários séculos, reforçando a perenidade de toda obra clássica.

2 CAMÕES E SUA TRANSCENDÊNCIA DA BARREIRA TEMPORAL

As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no grande tempo, e além disso levam freqüentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade. Mikhail Bakhtin

2.1 POR QUE RETOMAR OS CLÁSSICOS?

Para Ítalo Calvino (1993, p.11), “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Partindo dessa definição, podemos arrazoar que o clássico perpassa e dialoga com várias gerações mantendo-se atual e próximo de seus leitores. Por esse prisma os clássicos rompem as fronteiras culturais e temporais. Assim, os grandes escritores vivem a imortalidade do presente, não o presente histórico, mas uma perpetuação ao longo dos anos. De acordo com Alfredo Bosi (2000), no prefácio do livro *O ser e o tempo da poesia* os grandes poetas permanecem atuais no transcorrer do tempo:

A leitura assídua de Vico e de Hegel impedia-me de cercar o poema de uma aura fantasmática, a-histórica, mas ao mesmo tempo me fazia reconhecer nos grandes poetas de todos os tempos uma dimensão transversal e resistente, que permite lê-los com olhos de hoje e permitirá que outros os leiam com olhos de amanhã. (BOSI, 2000, p. 12)

De certo modo, os clássicos são recriados numa constante atualização textual, agregando ao novo as referências, vivências e leituras do passado num constante avanço de reflexões e ideologias, como nos diz Mikhail Bakhtin:

Entretanto, uma obra não pode viver nos séculos futuros se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela nascesse toda e integralmente hoje (isto é, em sua atualidade), não desse continuidade ao passado e não mantivesse com ele

vínculo substancial, não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele. (BAKHTIN, 2003, p. 363)

Assim os clássicos, apesar de apresentarem fatos determinantes de um período histórico, vão além, podendo ser lidos e adaptados em outros períodos e contextos, e, o que é importante: sendo sempre atuais. Ao ser transposta, a obra clássica passa por um processo de transformação tornando-se um novo texto e incorporando a ele um outro olhar. Essa atualização textual demonstra que, por mais canônica que uma obra seja, ela necessita ser renovada e incorporada ao contexto do leitor, que é o principal responsável pela permanência ou fugacidade do texto literário. Desse modo, para Célia Arns de Miranda (2004, p. 82), o texto-fonte deixa de exercer a função de protagonista quando é transposto para o texto-alvo: “Entretanto, deve-se reiterar que, por esse viés, o pré-texto não mais fala, ele é falado; ele não mais revela, ele é revelado; ele não mais significa, ele é figurado metaforicamente.” Sob esse prisma, podemos dizer que os autores clássicos tornam-se imortais em função do olhar presente. Para Bakhtin, as obras clássicas transcendem as barreiras temporais e, necessariamente, precisam estabelecer um diálogo com o passado e o presente para terem uma supremacia atemporal:

O fechamento em uma época não permite compreender a futura vida da obra nos séculos subseqüentes; essa vida se apresenta como um paradoxo qualquer. As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é no *grande tempo*, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade. Em termos mais simplificados e grosseiros: se o significado de alguma obra se reduz, por exemplo, ao seu papel na luta contra o feudalismo (é o que se costuma fazer na escola secundária, entre nós), semelhante obra deve perder inteiramente o seu significado quando o feudalismo e os seus remanescentes deixam a vida, mas amiúde a obra ainda aumenta o seu significado, isto é, entra no *grande tempo*. (BAKHTIN, 2003, p. 362)

Pela adaptação do texto-fonte para o texto-alvo, o leitor adquire um papel preponderante, desconstruindo as antigas interpretações que partiam da interrogativa: o que o autor quis dizer? Nessa perspectiva, os olhares eram voltados para a intenção do autor e o seu contexto histórico-ideológico, enquanto o leitor assumia um papel receptivo e passivo. Porém, para Umberto Eco (1985, p. 12) o “autor deveria morrer depois de escrever. Para não perturbar o caminho do texto”. Assim, a demasiada importância que era dada para o autor é transferida para o receptor que retoma e recria o texto com uma nova roupagem, projetando a sua perspectiva.

A importância do leitor, na recepção textual, é destacada por Anne Ubersfeld (2002, p. 9) quando define clássico como “tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós mas para outros, reclama uma ‘adaptação’ [grifos da autora] a nossos ouvidos”. Essa “necessidade” de adaptação vai ao encontro da teoria da recepção que preconiza a plena concretização textual durante o processo receptivo, ou seja, o ato da escrita só se realiza plenamente, através do leitor e seu contexto sócio-histórico. Ainda, conforme Ubersfeld (2002, p.21) “o olho do público muda” e, desse modo, devemos dessacralizar o texto literário transformando o “monólogo sagrado” numa interação discursiva intertemporal e intercultural. Conforme a pesquisadora, o processo adaptativo exige que seja realizada uma historicização do texto clássico adequando-o a um referente contemporâneo para que haja uma compreensão textual e a concretização efetiva do processo comunicativo. Partindo desse pressuposto, podemos dizer que há várias interpretações para um mesmo texto, pois a leitura está relacionada ao receptor e à conjuntura em que o mesmo está inserido. Para Calvino, o leitor muda no transcorrer dos anos e isso interfere, transformando a recepção textual: “Por isso, deveria existir um tempo na vida adulta dedicado a revisitar as leituras mais importantes da juventude. Se os livros permaneceram os mesmos (mas

também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo”(CALVINO, 1993, p. 11).

Ao refletirmos sobre a permanência de Camões e sua obra, há mais de quatrocentos anos de sua morte, surgem-nos as interrogações: de que maneira Camões transcendeu a barreira temporal? Quais aspectos de sua obra atraem leitores que leem e releem *Os Lusíadas* por tantos séculos? Quais são as reescrituras mais relevantes de sua obra? De que forma as reescrituras de *Os Lusíadas* contribuíram para a sua permanência?

A temática universal e a impessoalidade, características do Classicismo, são elementos importantes para serem analisados. A ausência do autor e seus sentimentos no texto bem como temas relacionados ao amor, liberdade, justiça, sofrimento, honestidade, dentre outros – que são tidos como universais – contribuem de forma significativa para o rompimento da barreira temporal. A estrofe 106 do Canto I, da obra *Os Lusíadas* é um exemplo dessa universalidade camoniana: “No mar tanta tormenta e tanto dano, / Tantas vezes a morte apercebida! / Na terra tanta guerra, tanto engano, / Tanta necessidade aborrecida! / Onde pode acolher-se um fraco humano, / Onde terá segura a curta vida, / Que não se arme e se indigne o Céu sereno / Contra um bicho da terra tão pequeno?” (CAMÕES, 1979, p. 61).

Podemos interpretar por meio da análise dos versos a atualidade de Camões. Verificamos que o poeta retrata um quadro que, além de descrever o contexto de Camões, também pode estar conectado ao século XXI. Nos quatro primeiros versos, transcritos acima, o poeta estabelece um paralelo entre a terra e o mar e percebe que, tanto em um quanto no outro, não há solução; o homem não tem como fugir do sofrimento. Esse sentimento ecoa com maior força quando o autor diz: “Na terra tanta guerra, tanto engano”. Para o leitor contemporâneo é como se o poeta vivenciasse o

momento presente para descrevê-lo de forma tão fiel porque também os homens do século XXI vivem iludidos pela ânsia do poder, por exemplo, enganam-se uns aos outros para atingirem seus objetivos de dominação. O dinheiro sobrepõe-se à vida e as guerras são um fato constante em nossos noticiários. Do quinto ao oitavo verso, o poeta trata da insignificância humana diante das atrocidades da guerra e constata que o homem não tem saída: onde quer que vá, a insegurança estará acompanhando-o.

A obra de Camões, como ficou dito anteriormente, retrata um fato histórico, mas vai além disso, como nos demonstra Piva (1980), “Se, no propósito de dizer apenas verdade, Camões não raras vezes resvala para a glosa meramente poética da história, sabe, entretanto, mostrar-se artista, alterando as circunstâncias históricas, sempre que a necessidade estética o exigisse” (PIVA, 1980, p. 15). Essa necessidade estética como aponta Piva é a concretização da obra como arte em si. Ela pode ser percebida em toda a obra do poeta, por exemplo, na estrofe 154 do Canto X: “Mas eu que falo, humilde, baixo e rudo, / De vós não conhecido nem sonhado? / Da boca dos pequenos sei, contudo, / Que o louvor sai às vezes acabado; / Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longa experiência misturado, / Nem engenho, que aqui vereis presente, / Cousas que juntas se acham raramente” (CAMÕES, 1979, p. 396).

É possível dizer, pela interpretação desses versos, que o poeta tem consciência da grandeza de seu trabalho e o eu lírico constata que não lhe falta “estudo, experiência e engenho”, coisas que poucos possuem concomitantemente. O poeta traz uma temática que ultrapassa as barreiras marítimas, históricas e culturais, tornando seu poema um texto em outros contextos. Dessa maneira, ele demonstra que um grande poema, e nisso consiste sua grandeza, pode ser vivido em outras vidas e histórias. Por mais que haja, historicamente falando, uma evolução do engenho humano em todos os seus aspectos, os sentimentos humanos e morais do passado

continuam vivos e presentes no cotidiano do século XXI e, talvez, esse seja um dos motivos de Camões ainda estar tão presente neste século. Observamos, ainda, nos textos camonianos um olhar crítico sobre a realidade e o contexto histórico do autor.

Outro aspecto que contribui para a contemporaneidade camoniana são as constantes retomadas do autor e sua obra nas diferentes artes. Na pintura, de acordo com Silva (2011), Camões e seus trabalhos foram lembrados e interpretados por diferentes artistas em diferentes séculos: Fernão Gomes(1573), Fernão Teles de Meneses (1581), Francisco Vieira Portuense (entre 1765/1805), Domingos Antônio de Sequeira (1824), Augusto Metrass (1880), Thomas e William Daniel (1825), Costa Mota (1894), Antônio Soares (1930), José Malhoa (1907) Bordalo Pinheiro (1857/1929), Mário Botas (1952/1983), José de Guimarães (1981), Luís Noronha da Costa, José de Guimarães (1983), dentre outros.

As pinturas retratam o poeta português sob diferentes enfoques. Assim, temos retratos que retomam a figura do poeta, outros que nos remetem à epopeia *Os Lusíadas*. Também há referências à prisão do poeta, sua morte, ao exílio, às Tágides (figuras míticas presentes na obra camoniana), ao naufrágio do poeta e ao salvamento da obra *Os Lusíadas*. De certo modo, aspectos importantes da biografia e obras de Camões são rememorados nos trabalhos dos pintores, contribuindo para a permanência do poeta no transcorrer dos séculos. Como exemplo, podemos citar o pintor português José de Guimarães que teve em Camões e *Os Lusíadas* um campo fértil de inspiração. O artista pintou vários quadros como: *Camões*, *Camões e Dom Sebastião*, *Inês de Castro*, *Naufrágio de Camões*, dentre outros. Conforme podemos observar na Figura 1:



Figura 1- Quadro: *Naufrágio de Camões* de José de Guimarães, serigrafia, 1983.
Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Na música, os poemas de Camões são retomados, principalmente, em forma de fado por intérpretes portugueses como Ana Moura, Jorge Fernando, Amália Rodrigues, Gonçalo Salgueiro, Roberto Leal e, na ópera, por Glauco Velasquez. Os cantores e grupos brasileiros, dentre outros, que retornam ao texto camoniano são Nelson Dejjanny, Caetano Veloso, Renato Russo e Legião Urbana.

Há vários exemplos do diálogo com Camões no cinema, como o filme *Camões* (1946), dirigido por José Leitão de Barros, que relata a vida e obras do poeta português. *Mar português* com a direção de João Mendes, o filme traz uma ilustração visual dos poemas de Camões e outros poetas portugueses. O filme português *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, realizado em 1990 por Manoel de Oliveira, mostra a história de Portugal por meio de versos do Padre Antônio Vieira e de Camões, com trechos de *Os Lusíadas* como a *Ilha dos amores*. Há ainda o filme de Paulo Rocha, *Camões—Tanta Guerra tanto engano*, de 1998, e o curta metragem de Jorge Cramez, *Erros meus*, realizado no ano de 2000. A obra *Os Lusíadas* também foi adaptada para a versão fílmica em forma de documentário, teatro e em uma animação satírica, *Os novos Lusíadas*, que será analisada no subcapítulo 3.3 dessa dissertação.

Na literatura, conforme Silva (2011, p. 755) “a influência da obra de Camões foi/é um fator positivo e contínuo na *formação* (grifos do autor) da cultura brasileira”. Poetas como Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, enfim, segundo Silva (2011, p.754), todos os escritores brasileiros renderam homenagens a Camões. Dentre tantos nomes que poderiam ser selecionados para exemplificar a permanência dos clássicos e a influência deles para a transcendência temporal da obra camoniana – optamos por Machado de Assis. Além de ser considerado uma das mais importantes referências da literatura brasileira, Machado de Assis menciona Camões direta ou indiretamente em todos os seus livros.

2.2 CAMÕES E MACHADO DE ASSIS

Tu, só tu, puro amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga...
Camões

Machado de Assis (1839-1908) é um dos maiores representantes do cânone da literatura brasileira e seu nome dispensa apresentações. Sabendo que foi jornalista, contista, cronista, crítico literário, romancista, poeta, teatrólogo e uma pessoa influente, culturalmente, na sociedade brasileira, podemos dizer que o mesmo contribuiu para a atemporalidade de Camões na medida em que foi seu leitor assíduo, divulgou a sua obra e teve o poeta português como modelo a ser seguido:

Nesse sentido, a partir da leitura de algumas correspondências, podemos perceber, em parte, o quanto Machado de Assis se importava com o apuro formal do poema, e o quanto a poesia de Camões pode ter servido como guia para Machado atravessar o labirinto do fazer poético, seja nas questões envolvendo a forma, seja no diálogo com a literatura ocidental. Ou, ainda, a obra do poeta português pode ter gerado certo entendimento a Machado de que a recompensa máxima pelo esforço despendido no

fazer poético seja a própria obra, conferindo-lhe Glória e Eternidade. (ROCHA, 2015 p. 297)

Machado de Assis colaborou para a formação de um público leitor e, de acordo com Pina, “a publicação nos periódicos da época era uma função social importantíssima, era um trabalho – noção nova e interessante – cujos frutos seriam a criação de um público fiel, sempre ávido pelo consumo de sua parcela cotidiana de ficção – e reflexão...” (PINA, 2007, p. 41). Desse modo, ao referenciar Camões em seus textos, Machado de Assis direta ou indiretamente encaminhou seus leitores para um encontro com o poeta português e suas obras. “À imprensa periódica caberia, ao associar-se à literatura, formar o gosto, ‘educar’ (ênfase do autor) o leitorado, dar ao receptor oitocentista um instrumento de conhecimento e reflexão, de saber e crítica” (PINA, 2007, p. 52). Assim, conseqüentemente, podemos dizer que Machado de Assis por meio de seus escritos literários familiarizou para os seus leitores o nome e obra de Camões.

Foram vários textos em que Machado de Assis fez referências a Camões e suas obras. Dentre eles destacamos uma retomada da biografia de Camões na crônica publicada para a coluna *A Semana* em 14 de julho de 1895: “O destino trouxe-me a este campo quieto do gabinete, com saída para a Rua do Ouvidor, de maneira que, se adoeci de um olho, não o perdi em combate, como sucedeu a Camões...” (ASSIS, citado em SANDMANN, 2004, p. 328). Na crônica 11 de agosto de 1878, da seção *Notas Semanais*, do periódico *O Cruzeiro*, houve um resgate do livro *Os Lusíadas*, cujo fragmento abaixo refere-se ao episódio *Ilha dos Amores*.

Supôs-se por muito tempo que o Camões inventava a ilha dos Amores. Aqueles costumes, aquela corrida de ninfas e soldados, principalmente a do Leonardo, com a dama que lhe coube em sorte, e os famintos beijos na floresta, e o mimoso choro que soava, tudo aquilo fazia crer que se tratava de uma pura imaginação do poeta.

Descobriu-se agora que a ilha dos Amores é nada menos que a ilha de Paquetá. (ASSIS, citado em SANDMANN, 2004, p. 373)

Machado de Assis também contribuiu para um flerte entre seus leitores e Camões na medida em que publicou textos de diversos gêneros sobre o poeta português. Como exemplo podemos citar a peça teatral *Tu, só tu, puro amor*, publicada em 1880. A peça cômica foi produzida em homenagem ao tricentenário de Camões – organizada pelo real gabinete português de leitura no Rio de Janeiro – e apresentada no teatro de D. Pedro II, também, no Rio de Janeiro. O enredo narra o amor entre Camões e Catarina de Aragão, cita fatos biográficos do autor e, ainda, traz como epígrafe versos de *Os Lusíadas*: “Tu só, tu, puro amor..., com força crua, Que os corações humanos tanto obriga...” (CAMÕES, 1979, Canto III, 119, p. 137) que inicia o “episódio” de Inês de Castro. Nota-se, portanto, uma relação intertextual. Carlos Rocha, em seu artigo intitulado “Machado de Assis: correspondência e crítica”, reforça a relevância da obra camoniana para o escritor brasileiro:

Além disso, devemos ressaltar que a estima pelo mestre português levou Machado a produzir uma peça teatral intitulada *Tu só, tu, puro amor* (1880), com quatro sonetos reunidos no título *Camões* (1880) e usando epígrafes como, por exemplo, as dos poemas “Elegia” e “Un vieux pays”, fazendo referências explícitas à obra de Camões; tratamento que nenhuma das outras referências teve, tamanha é a dimensão de seu apreço pela obra camoniana. (ROCHA, 2015 p. 297)

Em *Tu, só tu, puro amor*, Camões é representado não como um herói, mas como um enamorado. Ao explorar os aspectos psicológicos do personagem Camões, Machado de Assis acentua a atemporalidade do autor e suas obras. Na peça temos, além do sofrimento amoroso dos amantes, o lirismo da poética camoniana encaixados numa comédia. Os temas universais como amor, desencontros, sofrimento, ódio, inveja, traição e o riso contribuem para que o texto machadiano seja admirado e

apreciado em outras épocas e contextos. Machado de Assis, na introdução da peça, destaca que intencionalmente procurou imortalizar Camões:

não pretendi fazer um quadro da côrte de D. João III, nem sei se o permittiam as proporções minimas do escripto e a urgencia da occasião. Busquei, sim, haver-me de maneira que o poeta fosse contemporaneo de seus amores, não lhe dando feições epicas, e, por assim dizer, posthumas. (ASSIS,1880 n.p.)

A obra tornou-se um livro com várias edições e capas diferenciadas, sendo a primeira de 1880 (Figura 2) e uma das mais recentes de 2015 (Figura 3), na forma de e-book.



Figura 2 - Capa da primeira edição.
Fonte: Google imagens. Acesso em 18/01/2019.

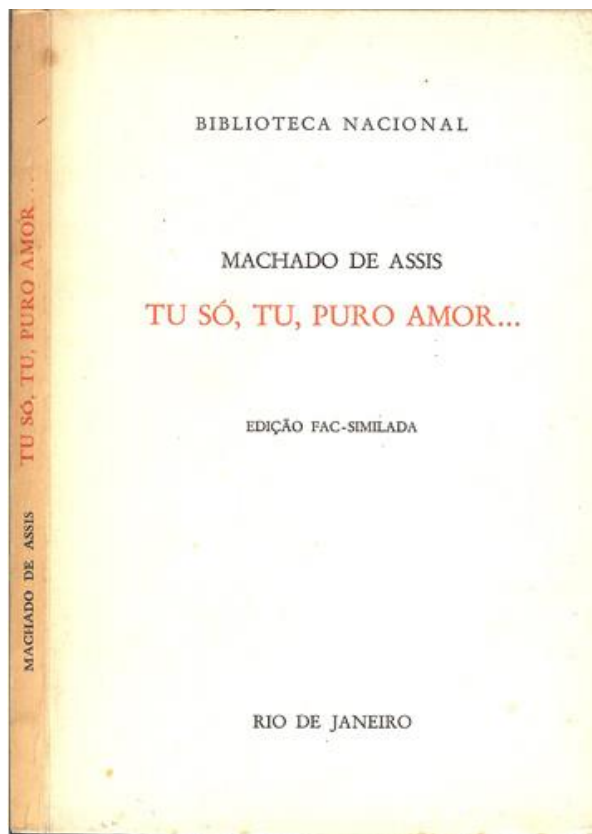


Figura 3 - Capa da edição de 2015.
Fonte: Google imagens. Acesso em 18/01/2019.

Constata-se, portanto, que o bruxo do Cosme Velho contribuiu com suas próprias obras para a imortalidade do poeta português. Se Camões permanece vivo nas leituras e discursos contemporâneos, Machado de Assis pode ser considerado um dos responsáveis por não deixá-lo no esquecimento. Pela retomada de seus textos e discursos Machado de Assis contribuiu para seu reconhecimento como grande poeta mais do que aconteceu em vida. Muitos são os textos em que Camões é rememorado nas obras machadianas seja em cartas, críticas literárias, crônicas, romances ou em seus discursos, conforme nos mostra Silva:

Não há dúvida de que, no Brasil, a poesia é que tem dialogado mais com a sua obra, a ponto de se poder dizer que não há um poeta brasileiro que não tenha pago alguma espécie de tributo a Camões; tributo que também se estende à prosa de ficção, havendo escritor, como Machado de Assis, que o menciona, direta ou indiretamente, em todos os seus livros. (SILVA, 2011, p. 754)

A partir desse contexto, Marcelo Sandmann (2004, p. 274) comenta que Machado de Assis apresenta em suas obras Camões e outros autores portugueses das mais variadas maneiras como, por exemplo, por referências diretas ao nome/obra do autor, ou ambos, citando passagens dos textos ou fazendo alusões, ou ainda abordando aspectos peculiares que comumente são associados à obra e seu autor.

Dentre as várias cartas e críticas pelas quais Machado fez a divulgação genuína de Camões, mencionamos a carta endereçada a J. Tomás da Porciúncula, editor de *A Crença*, publicada no periódico fluminense em homenagem a Fagundes Varela: “A enxerga de Camões é cediça na prosa e no verso do nosso tempo; e por via de regra a geração presente condena as injúrias do passado para com os talentos, que ela admira e lastima” (ASSIS (1875), citado em SANDMANN, 2004, p. 327). Conforme Sandmann (2004), Assis também enviou uma carta endereçada a Enéias Galvão pela publicação do livro *Miragens*, que foi transformada em prefácio no referido livro e cujo fragmento reproduzimos: “Anacreonte, se quisesse trocar a flauta pela tuba, ficaria sem tuba nem flauta; assim também Homero, se tentasse fazer de Anacreonte, não chegaria a dar-nos, a troco das suas imortais batalhas, uma das cantigas do poeta de Teos”. (SANDMANN, 2004. p. 340) Assim, de acordo com Sandmann (2004, p. 340), neste trecho, o autor brasileiro “trazia à baila o nome de dois autores referenciais do lírico e do épico entre os gregos por meio das duas metáforas que Camões tornara correntes”.

Na carta direcionada a J. Tomás Porciúncula, Machado de Assis faz uma citação direta enaltecendo o trabalho de Camões e, de certo modo, destacando a influência exercida pelo autor português junto aos escritores brasileiros do século XIX. Por outro lado, no texto direcionado a Enéias Galvão essa presença é percebida, de

forma sutil, por meio de alusão e entremeada de relações intertextuais que refletem o contexto camoniano.

Além das cartas, Sandmann (2004) elenca vários sonetos e poemas de Machado de Assis que são referenciados e/ou dedicados a Camões: *A Carolina*; *A Gonçalves Dias*; *A Derradeira Injúria*; *Elegia*; *Un Vieux Pays*; *O Almada*; *La Marchesa de Miramar*, *Pálida Elvira*, *Versos a Corina*. Objetivando exemplificar, os sonetos *Quando transposta a lúgubre morada*; *Quando torcendo a chave misteriosa* e *Tu quem és? Sou o século*, foram escritos, segundo Sandmann (2004), em homenagem a Camões na comemoração de seu tricentenário no Brasil, sendo agrupados pelo autor com o título *Camões* e publicados em 1901 em *Poesias completas*:

A partir de um jogo retórico de perguntas e respostas encadeadas de verso a verso, enaltece-se a glória do poeta. As perguntas são formuladas por um sujeito coletivo, endereçadas ao “século que passa” [grifos do autor], e as respostas dadas vão desvelando a figura do grande poeta do passado no confronto com a contemporaneidade. Nesse confronto, ressalta-se a permanência do autor através de sua grande realização literária para além dos limites do tempo (tópico, aliás, recorrente no poema camoniano). (SANDMANN, 2004, p. 141)

O poema *A Carolina* foi escrito por Machado de Assis em tom elegíaco em homenagem à sua esposa morta. De acordo com Vagner Leite Rangel (2016, n.p.) “Machado apropriou-se do soneto camoniano para compor sua versão de “Alma gentil que te partistes”.” Desse modo, ele atualizou o soneto quinhentista, dando uma contemporaneidade ao mesmo. Partindo dessa premissa, poderíamos dizer que Machado de Assis inspirou-se no poeta português, porém deu a sua contribuição e estilo ao texto, preconizando a máxima da teoria da adaptação “repetir com diferença”.

A semelhança entre os poemas *Alma gentil que te partistes* e *A Carolina* vai desde a estrutura à temática. Ambos são sonetos, com dois quartetos e dois tercetos,

com rimas intercaladas e emparelhadas no esquema ABBA nos quartetos, e rimas cruzadas CDC - DCD nos tercetos. Observa-se, em comum, a ambientação fúnebre que culmina no sofrimento amoroso, em que o eu-lírico lamenta a morte da amada. Porém, no soneto camoniano, o eu-lírico pede a Deus que o leve brevemente e, no machadiano, considera-se “morto em vida”, descartando a religiosidade acentuada por Camões. Nas palavras de Rangel (2016), Machado de Assis rejeita a imortalidade da alma, opondo-se à vida pós-morte apontada por Camões.

O forte apelo psicológico dos textos, talvez, tenha contribuído para que os mesmos fossem transpostos para a música. *Alma gentil que te partistes* foi musicado, no formato de ópera pelo compositor brasileiro Glauco Velasquez e, na versão fado, pelos portugueses Adélia Rodrigues e Gonçalo Salgueiro. O soneto de Machado de Assis, em memória a sua esposa, foi musicado pelo compositor mineiro Hostílio Soares no “Álbum para canto e piano”. O paulistano Mario Albanese deu uma versão instrumental ao soneto e Rudi Vilela, compositor mineiro, lançou a música *Carolina* no álbum musical *Eu Lírico*, em 2012, pela gravadora Tratore. De acordo com o site da editora, o álbum de Rudi Vilela é uma coletânea de poemas que vão do período Trovadoresco à Modernidade, trazendo nomes como Dom Dinis, Camões, Gregório de Mattos, Machado de Assis, Antero de Quental, Fernando Pessoa, entre outros, e tem o intuito de incentivar a leitura literária e, principalmente, a do gênero poético, evitando que as obras caiam no esquecimento.

Audrey Miasso (2015), estabelece uma relação comparativa entre os poemas *Ludovina Moutinho* de Machado de Assis e *A Dom Telo que mataram na Índia*, de Camões. De acordo com a autora, há variações de nomes do poema machadiano, conforme as publicações do mesmo: em *Crisálidas*, foi intitulado *Ludovina Moutinho* e, em *Poesias Completas*, como *Elegia*. A autora observa que, além da epígrafe

retirada do poema *Elegia XX* de Camões, há outras semelhanças entre as obras. Desse modo, chegamos à conclusão de que Machado de Assis inspirou-se e teve o poema de Camões como matéria-prima para a criação de vários escritos literários e cartas:

Tantas possibilidades e comprovações de relação entre uma e outra publicação reforçam a ideia de que as epígrafes não estão nas composições machadianas apenas para nos indicar leituras, mas participam elas mesmas da composição elaborada do poeta e requerendo do leitor um olhar cuidadoso para trazer à luz a maneira como um poema está escrito e inscrito no outro, como um poema é lido pelo outro e, conseqüentemente, pelo leitor. (MIASSO, 2015, p. 70)

Como já foi mencionado, Luís de Camões permeia toda obra machadiana, extrapolando a poesia e indo para os contos, romances e discursos. Seja por citação direta ou indireta, ou uma pequena referência, de um modo ou outro, encontramos marcas do primeiro impregnadas no segundo. De acordo com Sandmann (2004), dentre os romances permeados de referências a Camões temos *Esaú e Jacó*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Memorial de Aires* e *Ressurreição*. Dessas obras, apenas as duas últimas não foram adaptadas para as histórias em quadrinhos. Entretanto, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, além das HQs, foram apresentadas em versão filmica. Sandmann reforça a influência camoniana nos textos de Machado de Assis:

De fato, a presença de Luís de Camões na obra de Machado como um todo (portanto, para além dos limites da poesia) [...] é ampla e bastante significativa. Da simples referência ao nome do poeta, geralmente com claro intuito celebratório, ao aproveitamento intertextual de fragmentos e motivos da poesia camoniana dentro dos próprios textos literários (a demandar maior ou menor mergulho interpretativo a fim de se precisar melhor qual seu sentido e função nos casos em questão), Machado passeia, bastante à vontade, pela biografia e pela obra de Camões, especialmente pela épica, mas em alguma medida também pela lírica. Era certamente um autor de

cabeceira, tópico que não parece ter sido evidenciado ainda em sua devida extensão. (SANDMANN, 2004, p. 323)

No livro *Dom Casmurro* temos uma referência ao Episódio do Gigante Adamastor (*Os Lusíadas*, de Camões). Para Sandmann (2004), Bentinho seria O Gigante Adamastor, com sua dureza em relação ao amor, e Tétis estaria representada por Capitu e sua suposta traição. Capitu é definida com olhos de ressaca – que nos lembra o mar – e Bentinho, enquanto penteia o cabelo de Capitu, refere-se a ela como Ninfa:

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa...Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis, risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. (ASSIS, 2001, p. 54)

Nesse fragmento de *Dom Casmurro* temos uma clara relação intertextual com o episódio *O Gigante Adamastor*. A comparação de Capitu a Tétis, ninfa mitológica, responsável pelas desgraças do gigante, vai além da nomenclatura. Tanto uma quanto outra não tiveram voz ativa nas narrativas e foram vítimas do discurso egocêntrico de seus respectivos enamorados.

Ao referir-se ao paganismo, na referência a Tétis, Machado de Assis remete-nos à tríade religiosa que permeia *Os Lusíadas*: temos um Camões apegado aos valores cristãos, representado pela igreja católica e opondo-se ao islamismo em um enredo permeado pelo paganismo. Em *Dom Casmurro*, o conflito de Bentinho com o catolicismo é também um aspecto relevante da narrativa. A religião tem uma prevalência moral sobre Adamastor e Bentinho que são “punidos” por renderem-se ao amor mundano. Uma das leituras possíveis é que tanto em uma obra quanto em outra

os infortúnios dos protagonistas foram causados pelo afastamento da fé cristã: Adamastor, ser mitológico, não teve seus sentimentos respeitados pela filha de Urano enquanto Bentinho, tendo abandonado o convento (Deus) para viver um amor terreno, foi supostamente traído.

Os contos com presença camoniana, de acordo com Sandmann (2004), são *Aurora sem dia*, *O espelho*, *O imortal*, *Capítulo dos chapéus*, *Uma por outra*, *O programa*, *Uma excursão milagrosa* e *Virginus*, sendo que os contos relacionados às lendas e com referências a Camões são: *O Caçador de Harz* e *O Marinheiro Batavo*.

No conto *O espelho*, de Machado de Assis, podemos observar algumas referências à história de Camões e a *Os Lusíadas*:

Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma.
 –Não?
 – Não, senhor; muda de natureza e de estado. Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria, e o poder, que foi a alma exterior de César e de Cromwell. São almas enérgicas e exclusivas; mas há outras embora enérgicas, de natureza mudável. (ASSIS, 1882, p. 244)

Além das referências a Camões por Machado de Assis, percebemos que no contexto do enredo do conto, ficam subentendidas várias outras alusões ao autor português. Dentre elas, observamos algumas semelhanças entre o personagem Jacobina e Camões: um era alferes, o outro soldado, ou seja, ambos tinham cargos militares sem grandes patentes hierárquicas. Tanto um quanto outro não foram unanimidade em suas relações sociais: eram venerados por uns e odiados por outros. Ambos eram pobres, mas tinham amigos fiéis e, enquanto Camões precisou da ajuda e influência dos amigos em diversos momentos, inclusive para a publicação de *Os Lusíadas*, o alferes ganhou dos amigos a sua segunda alma, ou seja, o fardamento de alferes.

O espelho que expressava “o poder” do Jacobina era português. Contudo, apesar das semelhanças há diferenças entre o personagem Jacobina e Camões. O Jacobina possuía uma alma exterior instável que acabou se transformando no decurso do conto: “O alferes eliminou o homem” (ASSIS, 1882, n.p.). Ou seja, aquele que pensava no sol, no ar, no campo e nas moças passou a pensar somente no seu cargo militar. Já Camões, segundo Machado de Assis, possuía uma alma imutável: “Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse Camões que morria” (ASSIS, 1882, n.p.). Percebemos esse amor à pátria referenciado por Machado de Assis em *Os Lusíadas*, que destaca a superioridade de Portugal e a bravura dos portugueses. Camões tinha uma relação forte com a monarquia e o personagem Jacobina – se formos fazer uma relação com o movimento político dos jacobinos do século XVIII – era defensor do regime republicano.

Machado de Assis, mais adiante, no conto *O espelho*, volta a citar Camões, como um exemplo de apoio moral ao personagem Jacobina: “recitava versos, discursos, trechos latinos, liras de Gonzaga, oitavas de Camões, décimas, uma antologia em trinta volumes” (ASSIS, 1937, p. 254). Pela decadência moral do personagem machadiano e exaltação de Camões no conto, podemos inferir que Machado de Assis assim como o poeta português defendia o regime monárquico.

No conto *Aurora sem dia*, Machado de Assis referencia Camões e seu contexto histórico. O leitor do conto precisa conhecer a vida de Camões para perceber as informações subentendidas:

Anastácio leu outra vez os versos, e só então reparou na assinatura do afilhado. Não havia que duvidar: o rapaz dera em poeta. Para o velho aposentado era isto uma grande desgraça. Esse, ligava à idéia de poeta a idéia de mendicância. Tinham-lhe pintado Camões e Bocage, que eram os nomes literários que ele conhecia, como dous improvisadores de esquina, espeitorando sonetos em troca de algumas moedas, dormindo nos adros das igrejas e comendo nas cocheiras das casas-

grandes. Quando soube que o seu querido Luís estava atacado da terrível moléstia, Anastácio ficou triste, e foi nessa ocasião que se encontrou com o Dr. Lemos e lhe deu notícia da gravíssima situação do afilhado.

– Dou-lhe parte de que o Luís está poeta. (ASSIS, 1994, n.p.)

Desse modo, necessita-se buscar tanto Camões quanto Bocage para entender essa miserabilidade atribuída à vida de poeta por Anastácio. Ambos passaram por dificuldades financeiras e atribulações na vida, tendo que, muitas vezes, viver de ajuda dos amigos e ganhando moedas em troca de seus sonetos. No caso de Camões, como já foi dito, o rei português Dom Sebastião dava uma pequena ajuda – a tença, que era uma espécie de mesada – pela obra *Os Lusíadas*. Porém, tanto Bocage quanto Camões tornaram-se fonte de inspiração para muitos escritores e seus textos foram imortalizados. A magnitude posterior ou, pós-morte, atribuída a Camões, é o fio condutor a que se agarra o personagem do conto “Aurora sem dia”:

O meu talento tem sido o alvo de mil ataques; mas eu já estava disposto a isto. Não me espanto. A enxerga de Camões é um exemplo e uma consolação. Prometeu, atado ao Cáucaso, é o emblema do gênio. A posteridade é a vingança dos que sofrem os desdêns do seu tempo (ASSIS, 1994, n.p.)

Ao encontrarmos diversas referências ao nome e obras de Camões nos textos de Machado de Assis concluímos com a certeza que, intencionalmente ou não, o Bruxo do Cosme Velho – usando as mídias que tinha à disposição, na época, como teatro, jornais e livros – contribuiu para a imortalidade de Camões. Ao ter suas obras estendidas e transpostas para outras mídias na atualidade como televisão, música, cinema e histórias em quadrinhos, Machado de Assis carrega consigo o nome de Camões e, desse modo, além de sua perpetuação no transcorrer dos tempos, ajuda na retomada do poeta lusófono por leitores contemporâneos.

As duas transposições intermediáticas, *Os Lusíadas em quadrinhos* e *Os novos Lusíadas*, que foram selecionadas como foco principal da presente pesquisa, também são exemplos muito apropriados da retomada e permanência dos clássicos, conforme os pressupostos que foram desenvolvidos no Capítulo 2. Ambas contribuem para a contemporaneidade da epopeia *Os Lusíadas* e dialogam com o contexto histórico-social em que estão inseridas. Assim, as adaptações rememoram o clássico de Camões num constante diálogo entre o passado e o presente.

3 TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DE OS *LUSÍADAS* PARA OS QUADRINHOS E AS NOVAS MÍDIAS

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. SAMOYAULT

3.1 ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICO-PRÁTICOS: ADAPTAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE

O foco da dissertação é analisar as transposições que foram realizadas por Fido Nesti e Mafalda Mendes de Almeida nas respectivas obras: *Os Lusíadas em quadrinhos* e *Os novos Lusíadas*. Torna-se importante que dediquemos um subcapítulo para tratarmos dos aspectos teóricos relacionados à adaptação, intertextualidade e intermidialidade. Decidimos abordar cada assunto numa discussão própria, sem deixar de analisar o processo adaptativo, enquanto técnica, e sua necessidade de transformação da linguagem seja no diálogo intertextual e/ou intermidial.

3.1.1 Adaptação

Concebemos a adaptação como uma prática criativa que prevê um constante diálogo entre textos, mídias, gêneros. Claus Clüver (2006) chama a atenção para o fato de a adaptação desatrelar-se, cada vez mais, do quesito fidelidade. Essa ideia é compartilhada por Patrice Pavis que afirma: “Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria” (PAVIS, 1999, p. 11). Podemos afirmar que o processo de adaptação é um ato de reescritura textual que está onipresente em nosso cotidiano. O autor/adaptador apropria-se de um texto e transforma-o, inserindo a sua leitura, interpretação, cultura e ideologia, ou seja, acontece uma atualização do texto.

Para Gérard Genette, o hipertexto⁵ torna-se uma nova obra que ora aproxima-se do original e ora distancia-se, com supressões, inovações e acréscimos:

Reduzir ou aumentar um texto é produzir a partir dele um outro texto, mais breve ou mais longo, que dele deriva, mas não sem alterar de diversas maneiras, específicas de cada caso, e que se pode tentar ordenar, simetricamente ou quase, em dois ou três tipos fundamentais de alterações redutoras ou ampliadoras” (GENETTE, 2010, p. 77).

Dentro desse mesmo contexto, Linda Hutcheon (2011, p. 9) também afirma que “as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas”. Segundo a autora os adaptadores repetem a história com variações, ou seja,

contam histórias a seu próprio modo. 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. (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Tanto para Genette quanto para Hutcheon, a fidelidade textual é dispensável no processo adaptativo, ou melhor, segundo a autora canadense “a mudança é inevitável” (HUTCHEON, 2011, p.17). Partindo desse pressuposto, o autor/adaptador, conscientemente ou não, transforma o texto. Ao participar criativamente, ele

⁵ Genette (2010, p. 18) define hipertexto como “um texto derivado de outro texto preexistente” que é chamado pelo autor de hipotexto. Enquanto Marcuschi (1999), define hipertexto como um texto eletrônico e não-linear que oferece diversos “caminhos de leitura” e, desse modo, torna o leitor como um co-autor do texto. Será priorizado, neste trabalho, o conceito definido por Genette para o qual hipotexto seria o texto-fonte e hipertexto o texto-alvo, conforme a terminologia de Patrice Pavis (1999).

“descarta” o que não lhe convém e introduz a sua contribuição para a atualização da obra.

Robert Stam (2006, p.19-20) afirma que as críticas relacionadas à adaptação, frequentemente, são carregadas de um moralismo tradicional. Segundo o autor há uma cobrança de “fidelidade textual” que coloca a adaptação em uma situação subalterna em relação ao texto-fonte. Nessa perspectiva tradicional, as adaptações deveriam, para serem aceitas, permanecer idênticas ou, muito próximas do texto-fonte, numa negação do seu protagonismo. Por essa perspectiva, a adaptação representa apenas um eco do hipotexto, não possuindo uma representatividade como uma obra independente. Porém, Stam (2006, p. 23) reforça que “a originalidade completa não é possível nem desejável”.

A dominação hierárquica do texto-fonte sobre o texto-alvo ou da literatura sobre outras mídias e o status de inferioridade da adaptação são rechaçados por Hutcheon: “A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 201, p. 234). Em outras palavras, a adaptação não deve ser vista como um subproduto do texto-fonte, nem tampouco a relação dialógica ser marcada pela dependência entre um texto e outro. Como já foi mencionado, o processo adaptativo exige uma reestruturação textual que é realizada através de um diálogo entre culturas, mídias e textos.

Para Denise Guimarães (2012, p. 73), mesmo na tradução linguística, os aspectos relacionados à semiótica não representam uma simples transferência de conteúdo de um meio para outro, mas uma recriação, uma transmutação sígnica. Seguindo as ideias da autora, podemos dizer que por mais fiel que o texto pretenda

ser, ele, em si, consiste em uma nova criação apesar da reciprocidade com o texto original. Existem muitas possibilidades e uma variedade de termos para serem explorados numa prática adaptativa, conforme nos aponta Stam:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27)

Percebemos que a promessa de fidelidade textual nas adaptações, incluindo a tradução linguística, é uma utopia. No ato da leitura o texto passará pelo crivo ideológico e cultural do adaptador. Mesmo aspirando a uma objetividade textual, ele incluirá o seu “eu-subjetivo” ao ressignificar uma obra e, dessa forma, estabelecer um dialogismo intertextual, intertemporal, intercultural e intermediático, conforme a proposta do autor/adaptador.

Ao tentarmos aproximar esses conceitos teóricos com a novela gráfica *Os Lusíadas em quadrinhos*, concebida por Fido Nesti, observamos, que no processo da reescritura, existe uma proximidade muito grande com a epopeia, mas com acréscimo de falas, imagens e cores que trazem informações adicionais ao hipotexto. Todos esses recursos facilitam o entendimento dos leitores iniciantes. A história é, em grande parte, contada por meio de recordatórios que excedem em número na HQ, se comparamos ao o que, usualmente, acontece nessa mídia. Entretanto, Nesti também faz uso dos balões de fala e pensamentos bem como das imagens e onomatopeias.

Segundo Genette (2010, p. 76), um texto pode sofrer dois tipos transformações: a redução ou o aumento. Nesti adaptou o texto valendo-se dos dois recursos. Ele reduziu os Cantos, selecionando alguns episódios dentro do contexto

geral. Por outro lado, em alguns momentos, acrescentou informações que não se fazem presentes na epopeia camoniana.

Ao analisarmos a adaptação de *Os Lusíadas* para a história em quadrinhos percebemos que, dos dez Cantos que compõem a epopeia, Nesti, tendo em vista a mídia a ser transposta, selecionou cinco que foram adaptados para a HQ: 1º) *Inês de Castro*, que relata o caso amoroso entre Inês e o príncipe Dom Pedro I e o assassinato da moça em 1355 pelos ministros do rei Dom Afonso IV de Borgonha, pai do futuro rei; 2º) *Velho do Restelo*, ancião que faz críticas à viagem às Índias iniciada pelos portugueses; 3º) *Gigante Adamastor*, focalizado na capa da HQ e que traz a história de Adamastor, gigante filho da Terra que apaixonou-se pela nereida Tétis, teve seu amor rejeitado e, após tentar tomá-la à força, é punido e transformado no Cabo das Tormentas; 4º) *Ilha dos amores*, local preparado por Vênus para os portugueses com belas ninfas, como recompensa pela bravura dos mesmos e 5º) *A Máquina do mundo* e o futuro expansionista dos portugueses.

Denyse Cantuária, na apresentação da HQ, reitera que Fido Nesti criou um novo texto e uma nova história a partir de *Os Lusíadas*:

Do encontro traçado entre o autor mítico de *Os Lusíadas* e o autor-personagem das HQs, nasce uma nova história, um novo livro, que busca inspirar o leitor a olhar com humor para os eventos narrados, como a transformação do Gigante Adamastor em Cabo das Tormentas, a exacerbada ambição dos navegadores portugueses, e a própria tragédia pessoal referendada pela biografia de Camões. (CANTUÁRIA, 2006, n.p)

Segundo Cantuária (2006), a obra adaptada *Os Lusíadas em quadrinhos* rompe com a seriedade de *Os Lusíadas*, criando um texto carregado de humor. O toque humorístico é percebido durante toda a narrativa visual, na qual Nesti dá a sua

versão para o hipotexto camoniano. O afastamento da epopeia de Camões também é percebido pela inclusão dos paratextos. Para Genette, o paratexto consiste em:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010, p.15)

De acordo com Silva (2011), Camões eximiu-se dos paratextos: “A obra apresenta-se despojada de qualquer paratexto (poemas laudatórios ou introdutórios, epístola, dedicatória, prólogo...), ou seja, os elementos praticamente obrigatórios onde o leitor podia colher informação sobre o autor, sobre os apoios que teve para publicar o livro, etc.” (SILVA, 2011, p. 492). Nesti, em *Os Lusíadas em quadrinhos*, ao contrário, introduz vários paratextos: as informações imagéticas na capa e contracapa, um sumário em forma de mapa e a biografia de Camões que é apresentada como uma introdução no formato em quadrinhos. Além dos paratextos mencionados, a HQ apresenta uma orelha com informações adicionais e um Posfácio, dentre outras imagens e desenhos.

Ao analisarmos o verso da capa e da contracapa da HQ, observamos que ambas têm um fundo preto com desenhos na cor branca, de uma caravela, de Camões e Vasco da Gama. No verso da contracapa, temos a mesma configuração, desta vez com o Gigante Adamastor segurando uma caravela em suas mãos e vários desenhos de esqueletos. Esses paratextos, usados por Nesti, tornam-se uma espécie de prenúncio ou de uma contextualização para a HQ.

A inspiração advinda da cartunista Laerte é percebida através da dedicatória, “Ao Laerte, mestre absoluto das caravelas”. Logo acima dessa dedicatória, vemos uma imagem com o personagem Camões segurando uma espada e equilibrando uma caravela na cabeça. No Pós-fácio, além do texto escrito por Nesti onde ele próprio aponta as diferentes relações intertextuais na sua HQ, observamos um autorretrato do cartunista. Ele reproduz a sua imagem com um tapa-olho (FIGURA 4), utilizando uma luminária com uma caravela que nos remete a Camões e à revista *Piratas do Tietê*, ano I, nº 1 de maio de 90 cuja edição traz uma charge de Laerte (FIGURA 5) muito parecida com a de Nesti, como podemos observar a seguir:



Figura 4 - Uma releitura de Laerte. Pós-fácio da HQ.

Fonte: NESTI, 2006.



Figura 5– Laerte.

Fonte: Revista *Piratas do Tietê*, 1990.

Em ambas imagens, temos um metatexto. Os cartunistas, dentro de suas respectivas obras, fazem um autorretrato de como desenvolveram seus trabalhos. Nesti, sentado no chão e recostado em um vidro de tinta nanquim, faz seus desenhos. Alguns aspectos chamam a atenção: ele está ouvindo um fado, com um tapa-olho e

um chapéu de barquinho que nos remetem a Camões. A luminária de caravela e o autorretrato, semelhante ao trabalho de Laerte, sugerem que Nesti pode ter feito a adaptação ao som da música *Uma casa portuguesa* e inspirado pela revista *Piratas do Tietê*. Laerte, por outro lado, enfatiza que as águas são sua fonte inspiradora, aspecto que também é relevante em Nesti, quando analisamos a sua adaptação quadrinística.

Percebe-se, portanto, que Nesti cria uma obra que estabelece uma relação intertextual com a primeira, mas possui uma identidade própria. Por esse viés, Linda Hutcheon comenta que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Em relação ao segundo foco do presente estudo, na adaptação da epopeia *Os Lusíadas* para a versão fílmica *Os novos Lusíadas*, dirigido por Mafalda Mendes de Almeida, além das supressões e da inclusão de novas informações, foi realizada uma mudança do gênero textual lírico para o narrativo e uma mudança do tom discursivo, desde que no hipotexto há uma exaltação de Portugal e dos portugueses, para uma paródia satírica no hipertexto.

De acordo com Silva (2011), a epopeia *Os Lusíadas* foi tema de várias adaptações paródicas e embora com variedade tipológica, possuíam duas dominantes principais: a paródia tradicional que utiliza a epopeia de Camões para fazer uma sátira político-social – exemplo que podemos encaixar a adaptação *Os novos Lusíadas* – e a paródia experimental e pós-moderna, que desconstrói a ideologia expansionista e imperial. Conforme as palavras de Silva, as paródias, ao invés de ridicularizarem ou diminuírem o texto-fonte, divulgam-no, contribuindo para uma maior valorização da obra:

[As] manifestações da recepção parodística d' *Os Lusíadas* nunca questionaram a posição canônica central da epopeia de Camões no sistema literário português. Constituem antes uma demonstração da enorme popularidade da obra camoniana, condição *sine qua non* para o funcionamento da hipertextualidade parodística por parte do receptor – o efeito parodístico depende do reconhecimento do hipotexto parodiado; este, por sua vez, quanto mais objeto da prática intertextual e da paródia, mais alicerça a sua consagração junto de determinada comunidade cultural. Numa palavra, a paródia acaba por ser um seguro índice da autoridade do texto épico de Camões. (SILVA, 2011, p. 666)

Ao definirmos a animação fílmica como uma paródia satírica observamos na mesma um desvio textual repleto de criticidade. Para Massaud Moisés (1978), a sátira é uma modalidade literária ou tom narrativo que consiste na crítica das instituições e/ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Em relação à paródia, Linda Hutcheon (1984, p. 120) menciona que ela é acusada de ser um discurso segregador voltado apenas para a elite, pois seu discurso existe, teoricamente, em palavras com duplo sentido, sendo compreendida apenas por alguns leitores aptos, seja pela capacidade ou treino. Desse modo, para um leitor iniciante, a obra ficará incompleta e inconsistente, não alcançando seu objetivo primordial. Pode-se dizer que a leitura paródica exige um espírito mais aguçado e conhecedor do texto parodiado, bem como das nuances transformadoras. Palavras com duplo sentido, informações imagéticas, acréscimos de informações, dentre tantos outros aspectos, são alguns dos percalços a serem superados pelos leitores de paródias, inclusive, pelo espectador da obra *Os novos Lusíadas*.

Analisaremos, posteriormente, o processo de adaptação da obra *Os Lusíadas em quadrinhos* e *Os novos Lusíadas* tendo a consciência de que as releituras da epopeia evocam e dialogam com a obra de Camões. Elas possuem uma autonomia autoral que perpassa pela intertextualidade e intermedialidade e, principalmente, contribuem para que *Os Lusíadas* não “adormeça” no transcorrer dos séculos. Afinal

“mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (CAMÕES, 1595), mas a voz de Camões continua ecoando em diversas releituras e adaptações.

3.1.2 Intertextualidade

O processo comunicativo humano é pautado na intertextualidade. Tanto a produção textual quanto a sua recepção recorrem ao conhecimento prévio de outros textos para concretizarem-se. De acordo com Mikhail Bakhtin, “O autor de uma obra literária (de um romance) cria um produto verbal que é um todo único (um enunciado). Porém ele a cria com enunciados heterogêneos, com enunciados do outro, a bem dizer. E até o discurso direto do autor é, conscientemente, preenchido de palavras do outro” (BAKHTIN, 1997, p.344). Para o teórico, um texto só faz sentido e rompe com os limites temporais por intermédio das relações textuais projetadas por ele, sendo a intertextualidade uma característica inerente das obras literárias, sejam elas canônicas ou não.

O termo intertextualidade surgiu com Julia Kristeva a partir da noção de polifonia de Bakhtin. Kristeva define texto como “um aparelho trans-linguístico que redistribui a ordem da língua, relacionando uma palavra comunicativa que visa à informação direta com diferentes enunciados anteriores e sincrônicos” (KRISTEVA, citada por SAMOYAUULT, 2008 p. 14). Em outras palavras, para a autora, o texto é “um mosaico de citações” em que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Assim, entendemos que a concretização textual ocorre quando há “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62).

Essa concepção da intertextualidade como uma característica própria da obra literária também é defendida por Linda Hutcheon e Genette. A primeira teórica afirma que “todo texto tem seu intertexto” (HUTCHEON, 1991, p. 09). Desse modo, podemos definir a intertextualidade como uma relação dialógica entre dois ou mais textos que conversam entre si, direta ou indiretamente. Da mesma forma, Genette (2010, p.14) define a intertextualidade como a presença efetiva de um texto em um outro texto.

Célia Arns de Miranda (2005), reflete sobre a questão da multiplicidade textual que resulta em uma mescla de diversas culturas que dialogam entre si:

Tendo-se como base de reflexão a vasta argumentação crítica dos grandes teóricos da linguagem e/ou literatos, pode-se concluir como um pressuposto básico que a polifonia de intertextos constitui a própria imanência de qualquer texto, ou seja, todos os críticos são unânimes ao postularem que as obras de arte da pós-modernidade são construídas a partir de uma estrutura intertextual que caracteriza a condição da legibilidade literária. (MIRANDA, 2005, p.145)

Sob essa perspectiva, percebemos mais uma vez a ênfase na desconstrução da visão de originalidade e neutralidade textual, pois um texto é a mistura de textos e, portanto, o novo, ou melhor, o completamente novo a partir de uma visão purista, não existe em relação à prática literária.

Para Samoyault (2008), os textos nascem uns dos outros, influenciam uns aos outros, não existindo em hipótese alguma uma reprodução pura e simples ou adoção plena de um texto anterior. Dentro desse arrazoado, Philippe Sollers (1971) menciona que: “Todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade” (citado em SAMOYAULT, 2008, p. 17). Desse modo, os textos são o resultado das leituras e vivências de seu autor, formando uma ampla rede intertextual com recortes

discursivos que dialogam entre si. Existe, portanto, uma inter-relação entre os textos produzidos no presente e no passado.

Observamos que o dialogismo intertextual é um recurso recorrente nas obras em geral e também uma *prática* constante em *Os Lusíadas em quadrinhos* e em *Os novos Lusíadas* que são nossos objetos de estudo.

Os Lusíadas em quadrinhos é uma daquelas obras que instigam o leitor. Primeiramente, por ser uma retomada da epopeia de Camões. Por um lado, essa proposta, em si, já denota ser um projeto audacioso. Por outro lado, a obra oferece um rol de opções analíticas e intertextuais que exercem um “encantamento” sobre o leitor. O maior desafio consiste em identificar a grande rede intertextual que permeia o trabalho de Nesti e vai além da epopeia camoniana, traçando um constante ir e vir entre textos e mídias. Para auxiliar nesta tarefa, Nesti, no Posfácio da HQ, cita algumas obras que são reportadas em seu trabalho. Assim, nessa miscelânea textual, a epopeia *Os Lusíadas* participa como fio condutor para o entrelaçamento dos outros textos e mídias como o cinema e teatro.

Percebemos que o diálogo entre textos forma um ciclo contínuo. A hipertextualidade reflete um constante entrelaçamento textual, sendo que de um hipotexto teremos um hipertexto que, futuramente, poderá ser um hipotexto de outros hipertextos, e assim sucessivamente. Essa imagem de rede textual pode ser visualizada na Figura 6 a seguir, em relação a *Os Lusíadas em quadrinhos*:

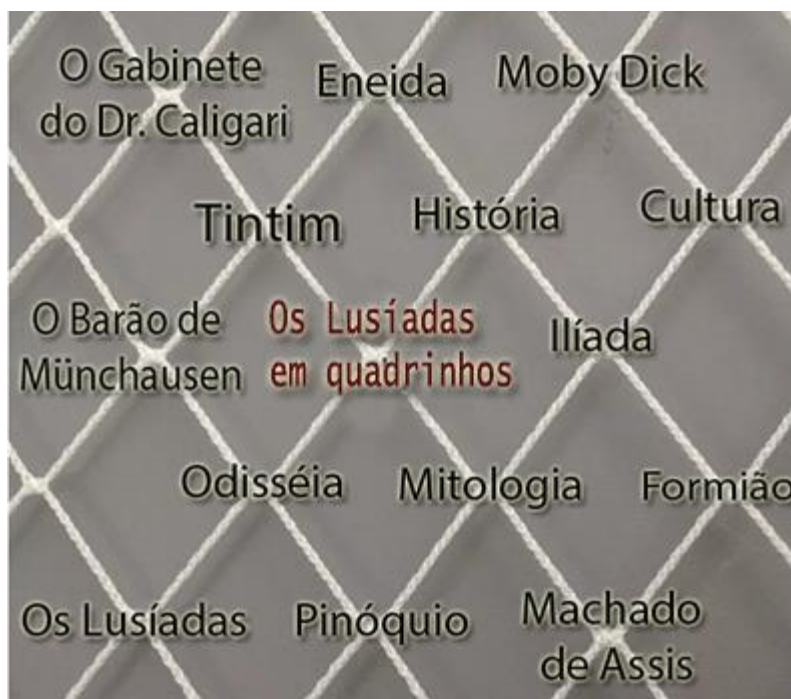


Figura 6 - A hipertextualidade da obra *Os Lusíadas em quadrinhos*.
Fonte: CHAGAS⁶, 2019.

Podemos inferir que a adaptação da HQ de Nesti, conforme a Figura 6, estabelece um contínuo diálogo com *Os Lusíadas* de Camões, *Ilíada* e *Odisséia* de Homero, *Eneida* de Virgílio, *Pinóquio* de Carlo Collodi, *Moby Dick* de Herman Melville, Machado de Assis, *O Gabinete do Dr. Caligari*, *As Aventuras do Barão de Münchhausen*, *Tintim de Hergé*, *Formião* de Terêncio e, ainda, com os mitos das culturas grega e chinesa e com a história portuguesa. Optamos por uma análise mais detalhada das obras *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene e *As Aventuras do Barão de Münchhausen*, sob direção de Terry Gilliam. Conforme Stam, “Qualquer texto que tenha ‘dormido’ com outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu. É essa ‘doença’ textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derridá chamou de ‘disseminação” (STAM, 2006, p. 28). A interligação textual é uma característica visivelmente predominante na adaptação de *Os Lusíadas em*

⁶ Figuras 6 e 7 elaboradas pela autora da dissertação: Rosenilda Fernandes Chagas.

quadrinhos, sendo essa confluência textual, na construção de uma obra, destacada por Samoyault: “O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir de textos anteriores” (SAMOYAULT, 2008 p. 18).

Dentro desse mesmo contexto, a adaptação da epopeia *Os Lusíadas* para a animação destaca-se também pela intertextualidade, pois o enredo, além da epopeia, leva-nos a rever vários fatos históricos, culturais e míticos de Portugal que estão relacionados à biografia de Camões tais como: o Tratado de Roma, o rei Viriato e a traição de seus soldados, a disputa pelo trono entre o rei Afonso Henriques e sua mãe, o sumiço do Dom Sebastião, o naufrágio do navio em que Camões estava e as Tágides do rio Tejo, entre outros. Temos ainda, referências explícitas às obras *Eneida* e *Odisséia*. Acrescentamos que a animação também realiza uma crítica satírica a várias personalidades. Todos esses aspectos serão analisados detalhadamente no subcapítulo 3.3.

Para Tiphaine Samoyault (2008), em seu livro *A Intertextualidade*, a paródia é uma transformação textual que mantém um vínculo com o texto-fonte: “A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente” (SAMOYAULT, 2008, p. 53). Desse modo, a paródia mantém um vínculo que remete o leitor à obra parodiada, porém desconstrói ou modifica o conteúdo. Essa visibilidade do hipotexto atrelada à desconstrução da obra é o motriz da adaptação *Os novos Lusíadas*. Gérard Genette, na obra *Palimpsestos* (2010, p. 37) reforça essa tese quando afirma que é possível fazer a leitura do texto fonte sem conhecer a paródia e vice versa, entretanto, não se pode perceber e apreciar a função de um sem ter o outro em mente.

Assim, a paródia oscila entre o distanciamento irônico provocado pela distorção textual, que promove “o nascimento derivativo” de uma nova obra, e a aproximação estilística que rememora a anterior. Célia Arns de Miranda (2004) reforça que a ironia é uma característica inerente da paródia, utilizada para marcar a diferença entre o texto de fundo e a nova obra:

Em seu artigo “Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody”, Linda Hutcheon reitera que no uso moderno da paródia torna-se implícita uma distância crítica entre o texto de fundo que está sendo parodiado e a nova obra, uma distância geralmente sinalizada pela ironia que, entretanto, é mais jocosa e crítica do que ridícula ou destrutiva. Na realidade, a ironia é a principal estratégia retórica utilizada pela paródia. (MIRANDA, 2004, p. 139)

O humor cômico e a crítica satírica são aspectos que se sobressaem na versão fílmica *Os novos Lusíadas*. Essa característica torna-se responsável pela autenticidade da obra, que propõe uma leitura inversa e reacionária do tão proclamado *Os Lusíadas* de Camões. *Os novos Lusíadas* é uma transposição intermediária, ou seja, é a passagem do texto literário para outra mídia e, sendo assim, a transformação de uma obra em outra. A animação promove uma atualização de *Os Lusíadas* e desconstrói o cânone português transformando-o em uma paródia satírica, na qual temos a retomada da epopeia dentro de uma linguagem debochada, crítica e estabelecendo, da mesma forma que no texto-fonte, o jogo entre a realidade e a ficção. Entretanto, a abordagem histórica do texto-alvo é repleta de ironia e críticas ao sistema capitalista e governantes, aspecto que vai na contramão da epopeia. Para Genette (2010, p.35) “o desvio é indispensável” pois, para o autor, a paródia consiste na assimilação de um texto conhecido para ressignificá-lo.

3.1.3 Intermidialidade

Na relação dialógica entre mídias há uma grande variação de nomenclatura: estudos interartes, artes comparadas, transposição, adaptação, transformação, intermedialidade, dentre outros. Claus Clüver (2006) utiliza-se do termo “intermedialidade” para referir-se às diferentes maneiras suscetíveis de encontro de mídias, ou seja, seria um termo genérico para abarcar muitas formas de relações intermidiáticas:

Transformações ou transposições de uma mídia a outra são – exatamente do mesmo modo que as diversas formas da combinação de mídias – formas de relações intermidiáticas, ao lado de uma série de outras formas. Parece lógico e prático utilizar “intermedialidade” como conceito geral para todas as formas de relação dessa natureza e não limitar o termo a formas específicas. (CLÜVER, 2006, p. 31)

Segundo Lars Elleström (2017, p. 54) “as mídias podem ser entendidas como ferramentas de comunicação”. Assim, para o autor, a intermedialidade é um ramo da ciência que estuda as diferenças entre as mídias (2017, p. 201) e elas (as mídias) fazem a mediação das informações e do conhecimento integrando diferentes pontos de vista. Desse modo, funcionam como canais que interconectam o emissor ao receptor como acontece, por exemplo, nos livros, filmes, músicas, teatro.

É possível afirmar que uma das possibilidades da intermedialidade é a transposição de uma mídia para outra. Conforme Patrice Pavis (1999, p. 10), a adaptação é a “transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance numa peça, por exemplo)”. Dentro desse mesmo contexto, o teórico menciona que no processo de transformação textual, podem ocorrer mudanças que vão desde as mais simples até as mais complexas:

A adaptação (ou dramatização) tem por objeto os conteúdos narrativos (a narrativa, a fábula) que são mantidos (mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis), enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de enunciação inteiramente diferente. (PAVIS, 1999, p. 10)

Partindo dos pressupostos discutidos, destacamos que as duas obras, *Os Lusíadas* que foi transposto para o vídeo (animação) e para a novela gráfica, são exemplos de transposição intermediária. Em relação ao *Lusíadas em quadrinhos*, Hugo Menezes (2018) reforça a ideia de que a transformação textual pode ocorrer a partir de um diálogo entre as mídias com a inserção de diversos outros textos:

Tal é o caso da tradução intersemiótica da epopeia camoniana *Os Lusíadas* (1572), transposta para HQ em 2006 pelo cartunista Fido Nesti, que, autor da Introdução, mostra Camões contando sua história. Para elaborar os desenhos, Nesti se inspira em quadrinhos como *Tintin*, de Hergé, e em filmes como *No coração do mar* (2015), dirigido por Ron Howard e adaptado de *Moby Dick* (1851), de Melville. (MENEZES, 2018, p. 262-263)

Os Lusíadas em quadrinhos é uma obra que apresenta várias relações intermediárias. Dentre as mídias que estão sendo absorvidas na adaptação, observa-se a presença da música, literatura, cinema e teatro nos diversos episódios, conforme podemos visualizar na Figura 7. Será dada, neste trabalho, uma maior ênfase para a literatura e o cinema.

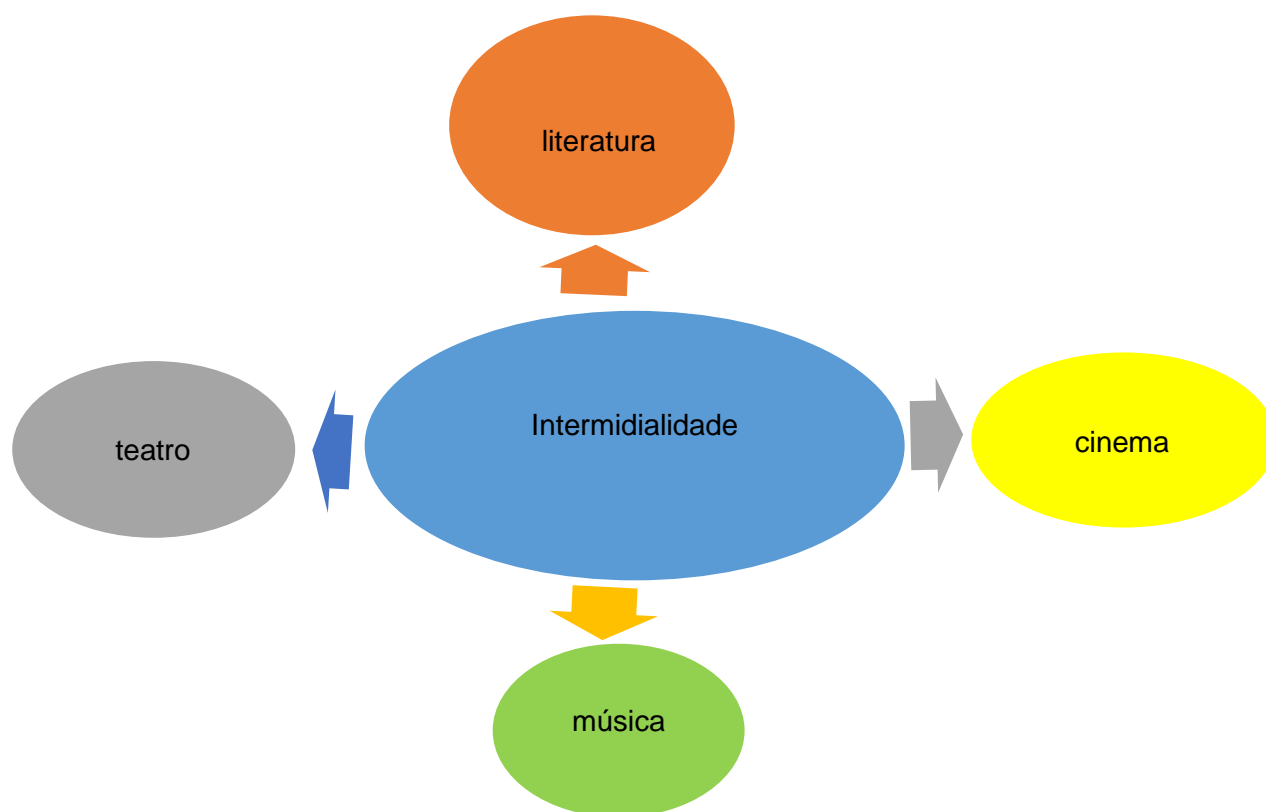


Figura 7 – Relações intermidiáticas na HQ.
Fonte: CHAGAS, 2019

Irina Rajewsky (2012a), classifica a intermedialidade em três subcategorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas.

Na transposição midiática temos a transmutação de uma mídia para outra: “aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012a, p. 23). Essa “mudança” pressupõe a transformação de uma mídia em outra sendo que em qualquer transposição midiática faz-se necessário uma adequação do texto ao contexto em que o mesmo foi inserido. Claus Clüver reitera que o texto-alvo não substitui o texto-fonte uma vez que são obras independentes:

Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente

porque a nova versão não substitui o original. Mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte. (CLÜVER, 2006, p. 17 - 18)

Na combinação de mídias, segundo Rajewski, percebe-se a presença de duas ou mais mídias em um mesmo contexto comunicativo. No caso dos quadrinhos há o discurso misto ou mixmídia onde ocorre um entrelaçamento de texto e imagem. Claus Clüver (2006, p. 19) define esta combinação de mídias como um texto que contém “signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência e ou auto-suficiência fora daquele contexto”. Sob esse enfoque, para Clüver, mídia seria aquilo que transmite um signo, ou seja, tudo o que tem significado e significante no processo comunicativo. Rajewsky (2012a) reforça que, mesmo combinadas, cada forma midiática mantém suas características e contribui para o resultado final, ou seja, o produto advindo da junção midiática:

A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. (RAJEWSKY, 2012a, p. 23)

Essa interdependência textual da combinação de mídias também é abordada por Antonio Luiz Cagnin (1975) no livro *Os quadrinhos*. O autor destaca a importância de ambas (linguagem verbal e visual) para o processo comunicativo e discorda da sobreposição de uma sobre a outra: “Hoje em dia acentua-se a importância do visual em detrimento do verbal, mas os fatos não se dão exatamente assim. Ainda que haja um crescimento sempre maior dos meios de comunicação visual, os dois sistemas de

mensagens se auxiliam e se completam” (CAGNIN 1975, p.31). Will Eisner, outro teórico dos quadrinhos, também considera que a junção entre a linguagem verbal e visual seja imprescindível para a HQ:

A história em quadrinhos lida com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens. Decerto trata-se de uma separação arbitrária. Mas parece válida, já que no moderno mundo da comunicação esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo. (EISNER, 1989, p,13)

Eisner (1989, p.14), apesar de afirmar que a letra surgiu a partir da imagem, reforça a ideia da presença de duas mídias diferentes em um mesmo suporte. Por fim, na terceira categoria da classificação de Rajewski (2012a), nas referências intermediáticas há predominância de apenas uma mídia, com a inclusão de características peculiares às outras mídias: “por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem” (RAJEWSKY, 2012a, p. 25). Nesse caso, as diferentes formas de articulação não se mesclam uma com a outra como na combinação de mídias. Rajewsky esclarece que a obra pertence a uma única mídia, porém faz referências a outra mídia:

Nessa terceira categoria, [...] é apenas uma mídia que está em sua materialidade — a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012a, p.25-26)

Assim, nas referências intermediáticas temos apenas uma mídia em sua materialidade e uma representação de elementos de outra mídia. Nesse caso, há uma sugestão de “como se fosse”. Por exemplo, na HQ *Os Lusíadas em quadrinhos* temos a HQ em sua materialidade com a representação de recursos teatrais como cortinas, encenação e aplausos. Em *Os novos Lusíadas* temos o vídeo em sua materialidade, porém alguns aspectos nos remetem ao texto escrito como as páginas de *Os Lusíadas* que aparecem em sua materialidade.

Rajewsky (2012b) esclarece que, apesar do entrecruzamento midiático, a linha divisória entre uma mídia e outra deve ser perceptível para que a discussão sobre intermedialidade seja válida:

Na verdade, qualquer referência à intermedialidade presume que é possível fixar os limites de mídias individuais, já que seria complicado discutir intermedialidade caso nós não conseguíssemos discernir e apreender as entidades distintas envolvidas na interferência, na interação ou na reciprocidade. (RAJEWSKY, 2012b, p. 53)

Em outras palavras por mais que uma única configuração midiática preencha os critérios das três categorias intermediáticas elencadas por Rajewsky (2012a) e referenciadas no presente trabalho: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas, cada mídia possui características inerentes que a individualizam e contribuem para o enriquecimento do processo interativo entre as diferentes mídias.

Nos subcapítulos 3.2 e 3.3 faremos uma análise das obras *Os Lusíadas em quadrinhos* e *Os novos Lusíadas* observando as características próprias da cultura visual das HQs e dos vídeos em sua concretude, bem como as discussões intertextuais, intermediáticas e as peculiaridades de cada mídia presentes nos processos adaptativos.

3.2 OS LUSÍADAS EM QUADRINHOS DE FIDO NESTI E A CULTURA VISUAL

Seria conveniente ensinar primeiramente às crianças a arte de interrogar as imagens, antes que se utilize das imagens para lhes aumentar o conhecimento. Thibault-Laulan

3.2.1 Adaptação e as relações intertextuais na HQ

Conforme Will Eisner, a história em quadrinhos “lida com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens” (EISNER, 1989, p. 13). Para ele, o potencial expressivo do veículo encontra-se no emprego habilidoso desses dois itens. O autor define a HQ como “arte sequencial” que narra histórias ou ideias por meio de desenhos e textos dispostos em sequência, numa sobreposição de palavras e figuras, exigindo do leitor um esforço intelectual para exercer suas capacidades interpretativas visuais e verbais (EISNER, 1989, p. 8). Para Antonio Luiz Cagnin (1975), a interpretação das histórias em quadrinhos é subjetiva cabendo ao leitor um resgate de suas vivências passadas para um “possível” entendimento da obra:

Os diversos tipos de leitores farão diversos relacionamentos entre o que vêem (sic) e suas experiências passadas. A figura suscita no leitor uma comparação com o seu código, acervo de imagens sensoriais. A adequação com algumas delas é que leva à representação de um determinado objeto e posteriormente a um significado. (CAGNIN, 1975, p. 48)

Para o autor, nem tudo que é desenhado é visto pelo leitor, pois é necessária uma inferência e correlação com informações que, talvez, não façam parte do seu acervo imagético e cultural. Esse é o nosso desafio na análise de *Os Lusíadas em quadrinhos*: tentar apreender o maior número possível de camadas informativas que a obra dispõe.

Na adaptação de *Os Lusíadas em quadrinhos* realizada por Nesti, observamos que a Introdução da HQ (p. 5-8) é uma inserção de informações sobre Camões, seus escritos e aventuras. Na epopeia camoniana não existe essa apresentação introdutória. Na HQ Camões (personagem/narrador) apresenta-se com as primeiras informações, seu nome completo, Luís Vaz de Camões e o local de seu nascimento, Lisboa/Portugal. Através de uma figura de linguagem, Camões apresenta-se como o narrador na história: “Vou contar um pouco de minha empreitada.../ Numa mão sempre a pena... noutra a espada!” (p. 5). Entende-se “empreitada” como a vida do poeta. A palavra “pena” pode ser associada à metonímia que utiliza o instrumento como uma representação da profissão de poeta e a palavra “espada” com a vida do poeta como soldado, numa relação de concomitância entre as duas atividades. O personagem-narrador conta que sua família “era pobre porém nobre” (p. 6) e que teve aulas de latim, filosofia e letras em um mosteiro em Coimbra, frequentou bailes da corte, bem como envolveu-se em brigas, sendo preso e enviado para o Oriente.

Objetivando exemplificar, Nesti salienta nessa introdução o trabalho exercido por Camões como provedor-mor dos defuntos ausentes na Índia e a perda do olho em uma batalha na África: “Fui então combater os mouros ao norte da África, como soldado da coroa. Numa sanguinolenta escaramuça perdi um dos olhos” (p. 6). Nesti conclui a seção de apresentação evidenciando o sucesso de Camões, em 1572, com a publicação da obra *Os Lusíadas* (p. 8), porém, já em seguida, retoma o retrato do autor português em estado de completa pobreza, quando precisa da ajuda de seu escravo javanês para pedir esmolas. Um recordatório na última página dessa seção faz menção à tença paga pelo rei Dom Sebastião como sendo insuficiente para manter suas necessidades básicas. Desse modo, a morte do poeta é projetada por um

completo abandono e miserabilidade: “Vim a falecer no dia 10 de junho de 1580, sendo enterrado em cova rasa na igreja de um convento de freiras” (p. 8).

Na Introdução da HQ, complementando uma informação anterior, percebemos que a figura do narrador, incorporada pelo poeta-personagem Camões, participa de toda a história. A inclusão dos fatos e/ou ficções históricos e a presença de um narrador autodiegético e onisciente ficam explícitas nas falas do narrador nos três últimos quadrinhos: “Economizai vossas lágrimas, caro leitor...Pois, das páginas de meu livro, contar-vos-ei agora um caso mais triste ainda...” (p. 8). Camões se autointroduz, nesse momento, como o narrador do próximo episódio da HQ que se refere à história de Inês de Castro, também presente em *Os Lusíadas*. No decorrer de toda a HQ observa-se uma alternância da voz narrativa entre o narrador-poeta, o Velho do Restelo, Vasco da Gama, Gigante Adamastor e a deusa Vênus, do mesmo modo como ocorre no hipotexto camoniano.

Ainda na Introdução da HQ (p. 6-7) temos referências às viagens de Camões e contatos com diferentes povos quando o personagem diz que foi enviado para o Oriente, ficou um tempo na Índia, trabalhou na China, combateu na África, tinha um escravo javanês, sofreu naufrágio no rio Mécon (Ásia), escreveu trechos de *Os Lusíadas* em uma gruta de Macau, foi preso em Goa e regressou a Portugal. Percebemos, portanto, uma aproximação com os dados biográficos que foram apresentados no subcapítulo 1.1.

A referência à escrita de trechos de *Os Lusíadas* dentro de uma gruta, na adaptação de Nesti “Em Macau me enfiei numa gruta para traçar várias linhas d’os Lusíadas...” (p. 7), pode ser relacionada com o quadro, em pintura a óleo sobre tela feito pelo pintor Francisco Augusto Metrass em 1853, e que pertenceu à coleção do rei Dom Fernando II (1816-1885), conforme podemos observar nas Figuras 8 e 9:



Figura 8 - Quadro *Camões na gruta de Macau*, 1853.

Fonte: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.



Figura 9 – Imagem de Camões na Gruta de Macau na HQ.

Fonte: NESTI, 2006, p. 7.

Em ambas imagens observamos que os personagens estão segurando uma pena e papéis que nos remetem aos manuscritos do poema *Os Lusíadas* e referências à solidão do poeta no exílio. Na Figura 8 a solidão é atenuada pela presença do escravo javanês, fato que não ocorre na Figura 9, na qual observamos o personagem em completa solidão, sendo iluminado por uma vela. Percebe-se uma referência à profissão de soldado na Figura 8, pela presença da espada e, na 9, pela indumentária usada por Camões.

Na abordagem ao naufrágio e afogamento da namorada Dinamene nas águas do rio Mecom existe uma referência mitológica que vai além das encontradas na epopeia de Camões. O rio Mecom também é conhecido como o rio dos Nove Dragões e essa relação entre o rio e os dragões da mitologia chinesa pode ser percebida (pelo imagético da Figura 10) na HQ quando observamos a ilustração de um dragão:



Figura 10– O naufrágio.
Fonte: NESTI, 2006, p. 7



Figura 11– Afogamento de Dinamene.
Fonte: NESTI, 2006, p. 7.

Constatamos que, além de reproduzir a abordagem mitológica camoniana, Nesti também incorporou a mitologia asiática. Conforme Rosa (200- p. 49), a figura do dragão chinês está atrelada a aspectos positivos como poder, força, fecundidade e vitória sobre as adversidades. Ao observarmos o personagem circundado por um dragão, na Figura 10, podemos deduzir que, na versão de Nesti, Camões foi salvo e protegido do naufrágio pelo dragão chinês. Nessa mesma figura destaca-se, ainda, a imagem do corvo⁷ que é uma referência de mau agouro e morte (ROSA, 200-, p. 45). No quadrinho seguinte (FIGURA 11), a jovem chinesa morre afogada.

A abordagem – na adaptação de Nesti – em relação à fauna e flora é sutil, mas repleta de significados. O peixe-elétrico, na Introdução (p. 5), aparece no papel de luminária enquanto o personagem Camões escreve, dando a entender que a

⁷ O corvo aparece, novamente na HQ, no episódio de Inês de Castro (p. 13), quando ela é assassinada. Essa relação intertextual será aprofundada posteriormente, quando analisarmos a morte de Inês de Castro.

inspiração veio do mar. O pássaro que pode ser observado no penúltimo quadrinho da página seis lembra o albatroz que, de acordo com a simbologia, representa a alma dos marinheiros e as viagens oceânicas.

No episódio *Inês de Castro* temos uma planta estilizada semelhante ao alecrim (FIGURA 12) que, por sua vez, tem uma forte carga simbólica relacionada ao amor, fidelidade, fecundidade e imortalidade (ROSA, 200-, p. 21). Palavras essas, que resumem a relação entre Inês e Dom Pedro. De acordo com crenças populares, se alguém toca a pessoa amada com alecrim, o amor dessa pessoa por quem a tocou vai ser eterno. Na HQ, a planta só aparece nos trechos em que há referência ao amor entre o príncipe e Inês, sendo a erva destacada em um dos quadrinhos que a moça pensa em seu amado:



Figura 12 – Alecrim na HQ.
Fonte: NESTI, 2006, p. 9.

Na adaptação de Nesti também é dada uma grande ênfase na representação da viagem marítima, pois quase todos os episódios fazem referências ao mar e às navegações. Ao observarmos o sumário da HQ (FIGURA 13), percebemos que o mar

é o elemento que entrelaça as histórias narradas. O episódio de Inês de Castro parece destacar-se em relação aos outros uma vez que esse episódio representa, no sumário, o Mar Mediterrâneo, que torna os outros episódios navegáveis. Entretanto, esse episódio é o único que não estabelece relação direta com o mar.

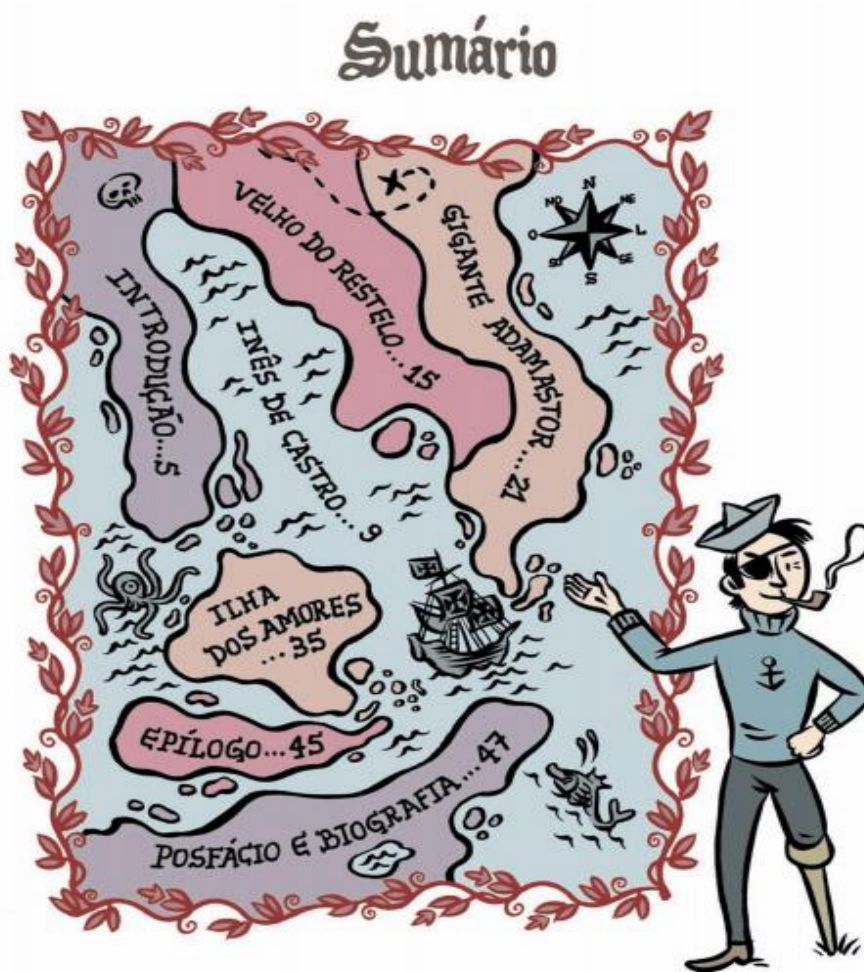


Figura 13 – Sumário de *Os Lusíadas em quadrinhos*.
Fonte: NESTI, 2006.

Essa relação de Inês de Castro com o mar, apresentada no sumário da HQ, leva-nos aos versos camonianos que são retomados na HQ nos dois primeiros quadrinhos da página 14, exatamente como aparecem na epopeia. Os versos descrevem o nascimento da Fonte das Lágrimas e mostram que as ninfas do rio Mondengo choraram pela morte de Inês de Castro, sendo que suas lágrimas deram origem à famosa fonte: “As filhas do Mondengo a morte escura / Longo tempo

chorando memoraram, / E, por memória eterna, em fonte pura / As lágrimas choradas transformaram. / O nome lhe puseram, que inda dura, / Dos amores de Inês, que ali passaram. / Vede que fresca fonte rega as flores, / Que lágrimas são a água e o nome amores” (p. 14)

As Fontes das Lágrimas e dos Amores são pontos turísticos de Coimbra, em Portugal, que remetem à lenda do amor de Inês de Castro e do príncipe Dom Pedro I. Segundo a lenda, a Fonte dos Amores serviu de palco para o encontro dos amantes, enquanto a Fonte das Lágrimas surgiu a partir das lágrimas das ninfas, derramadas por Inês ter sido morta a mando do rei Dom Afonso IV, que era contra o romance do filho com Inês. O sangue derramado, de acordo com a lenda, deixou sua cor nas rochas e algas do local e também foi destacado na HQ na qual percebemos a predominância das cores vermelho, marrom e cinza, conforme a Figura 14:



Figura 14 - Fonte das Lágrimas.
Fonte: NESTI, 2006, p.14.

O episódio de *Inês de Castro*, no trecho “Que do sepulcro os homens desenterra, / Aconteceu mísera e mesquinha / Que depois de ser morta foi rainha” (CAMÕES, 1979, p.137), é retomado pelo imagético conforme pode ser visualizado na Figura 15:

Inês de Castro



Figura 15 - Inês Morta.
Fonte: NESTI, 2006, p. 9.

Na HQ de Nesti, as cores representam um papel relevante. Assim, além do preto e branco, as cores são dotadas de significados. Como exemplo, no início de cada episódio, temos o fundo branco sem requadro e o desenho na cor lilás. Essa cor, além de estar relacionada à espiritualidade, é muito utilizada para despertar a criatividade. De acordo com Eisner (1989, p. 47), “a ausência de requadro tem o intuito de expressar espaço ilimitado”. Desse modo, parece-nos que o autor, a exemplo de Camões, estivesse pedindo ajuda divina para desenvolver sua narrativa, deixando em aberto as múltiplas leituras e interpretações possíveis para a obra.

Em cada episódio existe a prevalência de uma paleta diferente de cores. A cor marrom avermelhado que está presente, por exemplo, em *Inês de Castro*, reforça o sofrimento da personagem Inês, que foi morta pelo rei por causa de seu amor pelo

príncipe. Em *Gigante Adamastor* observamos uma predominância do marrom avermelhado, cinza, preto e verde que nos transmitem uma sensação de perigo e medo perante a iminência da morte. Em ambos os episódios as cores variam conforme o quadro. Nos momentos de perigo/morte o marrom avermelhado expande-se assumindo o protagonismo da cena. De acordo com Maria Cecília Amaral de Rosa (200-), o vermelho, cinza e verde são cores que estão relacionadas com a morte e a ressurreição. Portanto, de acordo com a simbologia, as cores nesse episódio representam tanto as lutas travadas pelos portugueses quanto suas vitórias e conquistas. Já, de acordo com Luciano Guimarães,

O vermelho foi, desde a Idade Média, a cor do crime e do pecado, possivelmente por sua relação denotativa com a cor do sangue derramado. As sinalizações e os semáforos, com suas luzes coloridas, no trânsito automotivo, ferroviário e marítimo, passaram a utilizar internacionalmente o vermelho para a interdição ou para indicar perigo. No futebol, o cartão vermelho indica falta grave e a exclusão do jogador da partida. Na farmacologia, o vermelho indica, pela tarja na embalagem, a advertência ao uso do remédio, sem prescrição médica. O poder do vermelho está até mesmo em pequenos detalhes: o botão REC (*recorder*) do gravador é vermelho como advertência: pela desatenção pode-se gravar sobre o que não se podia descartar. A ideia de perigo está igualmente presente em expressões como “estar no vermelho”, em referência à situação deficitária em administração ou ao limite final do combustível em veículos. (GUIMARÃES, 2000, p. 119)

No episódio *Inês de Castro* a presença da tonalidade marrom avermelhado reforça essa ideia do crime e pecado evidenciada por Guimarães (2000) enquanto que em *Gigante Adamastor* essa tonalidade representa o sangue derramado dos navegantes ao enfrentar os perigos do mar.

A cor preta representa a ausência de luz tanto para os marinheiros dentro da barriga do gigante (NESTI, 2006, p. 28-29)⁸ quanto na vestimenta dos algozes de Inês (p. 10-11) que se vestem de preto e são representados como “monstros” deformados e corcundas. Para Rene Lucien Rousseau(1995), tanto o marrom como o preto são signos de luto:

A folha morta acaba por tomar uma tonalidade marrom que é o símbolo, não apenas da decomposição física, mas também da decadência moral. Entre os hebreus, a cerimônia das águas lustrais consistia em aspergir o homem imundo, após ter sido lançada nas águas cinzas de uma vaca ruiva (ou ruça). Era o mesmo que indicar que havia sido lançado na água o que havia de mais ignominioso no pecador. Essa cor, como o cinza e o preto, marca o fim das degradações da matéria viva: carvão, turfa, terra vegetal, esterco, lodo. (ROUSSEAU, 1995, p. 121)

Em *Velho do Restelo* (p. 15-20) foram predominantemente empregadas as cores preto, cinza, verde, amarelo e marrom. Segundo Rousseau (1995), o verde representa o mar e o sofrimento advindo dele:

o verde não é sempre uma cor benéfica, SWEDENBORG imaginava os demônios do Inferno com olhos verdes e os pintores da Idade Média davam aos seus diabos a cor verde. As cores são ambivalentes, do mesmo modo que os sentimentos humanos e todas as energias. Se o verde evoca a água do mar e a superfície verde da biosfera, evoca igualmente as cores dos répteis repugnantes, dos vermes, de muitos venenos e da putrefação. (ROUSSEAU, 1995 p. 35)

Na *Ilha dos Amores* (p. 35-44) o verde faz revezamento com o laranja e vermelho que, neste contexto, representam a natureza, o amor e a felicidade. Nesse episódio o verde carrega uma simbologia diferente da utilizada na representação da cor em *Velho do Restelo*:

⁸A obra analisada neste trabalho é *Os Lusíadas em quadrinhos* de Fido Nesti, publicada em 2006. Doravante as citações referentes a esta HQ serão assinaladas apenas pelo número da página.

Verde é a cor do jogo. A esperança também é depositada no jogo. Aqui temos o verde como a expressão do destino. É, por exemplo, sobre o prado verde que se duelaram honras dos feudos e, atualmente, é sobre gramados verdes que se estabelecem as partidas de futebol, sobre o tecido verde, o bilhar, sobre a madeira verde, o tênis de mesa, e é sobre as mesas verdes de carteados em cassinos que se encontram o jogo, o destino, a esperança e a fortuna, todos simbolizados pela cor verde. (GUIMARÃES, 2000, p. 117)

Já para Osny Ramos, tanto a cor vermelha quanto a laranja estão relacionadas à sexualidade, havendo, porém, uma superioridade da última com relação à primeira:

A sexualidade do laranja, embora ainda de natureza biológica manifesta-se mais refinada do que a sexualidade do vermelho. Nela, o prazer dos afagos e das carícias são requisitados e desenvolvidos com eficácia e criatividade pelo espírito, competindo com o apetite para o coito propriamente dito. O indivíduo mostra-se um amante ardente, que sabe explorar todas as possibilidades da sexualidade, sabe extrair da geografia do corpo e de seus acidentes eróticos, os mais intensos prazeres, e sabe percorrer os caminhos traçados por Vênus. (RAMOS, 2003, p. 284)

Ao relacionarmos a *Ilha dos Amores* como uma recompensa da deusa do Amor para os portugueses, percebemos que as cores foram metaforicamente usadas para expressar a sexualidade e sedução bem como a esperança de uma felicidade plena.

Além de analisar a simbologia das cores é possível estabelecer um diálogo intertextual e intermidiático em *Os Lusíadas em quadrinhos* com diversas obras. Destacamos a seguir alguns trechos do filme *O gabinete do Dr. Caligari*⁹. A abertura da HQ (p. 9), traz Cesare – personagem do filme – com um coração na mão, remetendo-nos ao Canto III de *Os Lusíadas* e ao fato histórico relacionado à morte de

⁹ Primeiro filme de terror alemão (1920) escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer e direção de Robert Wiene.

Inês seguido da vingança de Dom Pedro I (FIGURA 16). De acordo com Silva “o episódio camoniano coloca Pedro e Inês no quadro universal dos grandes mitos de amor fulgurante e maldito (ao lado de Tristão e Isolda, Heloísa e Abelardo, etc.)” (SILVA, 2011 p. 444). Segundo a história/lenda, Inês era dama de companhia de Dona Constança, esposa de Dom Pedro. Os dois apaixonaram-se, tiveram um romance adúltero que gerou filhos. Os nobres, preocupados com a sucessão do trono português, convenceram Dom Afonso IV a expulsar Inês de Portugal. Dona Constança veio a falecer e Dom Pedro traz Inês de volta, passando a viver junto com a amante. Aproveitando a ausência de Dom Pedro, os nobres instigaram Dom Afonso IV ao assassinato de Inês. De acordo com a lenda, Dom Pedro entra em conflito com o pai e, após assumir o trono coroa Inês como rainha, depois de morta, mandando arrancar o coração dos assassinos de sua amada. O ódio era tanto que Dom Pedro assistiu à execução dos assassinos enquanto comia um coelho assado. No episódio *Inês de Castro*, Nesti agrega visualmente ao texto a vingança de Dom Pedro, informação esta, que não está presente na epopeia. E, para esse fim, utiliza-se do personagem Cesare que era um sonâmbulo assassino no filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Na adaptação para os quadrinhos, (FIGURA 16) essa passagem fica explícita quando observamos a imagem de Cesare, personagem do filme *O gabinete do Dr. Caligari*, com um coração na mão:



Figura 16 - Césare na HQ
Fonte: NESTI, 2006. p. 9.

Em outro quadrinho da narrativa (p. 9), Cesare que aparece com asas – lembrando o anjo da morte – leva Inês desacordada (FIGURA 17). Essa cena é idêntica ao filme onde Cesare também carrega Jane, personagem do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (FIGURA 18). Desse modo, observamos uma aglutinação textual na qual temos a junção da vingança do personagem histórico, Dom Pedro I, da obra *Os Lusíadas*, com as ações praticadas pelo personagem Césare do filme *O gabinete do Dr. Caligari*.



Figura 17 - Cesare carregando Inês.
Fonte: NESTI,2006, p.9.



Figura 18 - Cesare carregando Jane. (48 min)
Fonte: VITASCÓPIO, 2009.

A predominância do preto e cinza é uma constante tanto em uma mídia (filme) quanto na outra (HQ). Essa similaridade fica clara quando comparamos a cena do assassinato de Alan no filme (FIGURA 20) com o de Inês e o carrasco (FIGURA 19). Notam-se as semelhanças nas paredes assimétricas, câmera em plongée, sombra do assassino e vítima sem chance de defesa. O enredo de crueldade também é parecido com o do filme. Segundo Inã Cândido (2011), o roteiro do filme tem uma intenção

crítica com relação à violência instituída bem como trazer à tona uma discussão sobre os conflitos emocionais:

Baseado nas experiências de Mayer com psiquiatras e no testemunho do assassinato de uma moça no parque Holstenwall, o roteiro vem com o objetivo de criticar a violência de qualquer autoridade social; junto à proposta do expressionismo de demonstrar e traduzir esteticamente os conflitos emocionais. (CÂNDIDO, 2011, n.p)



Figura 19 - Assassinato de Inês.
Fonte: NESTI, 2006, p.15.

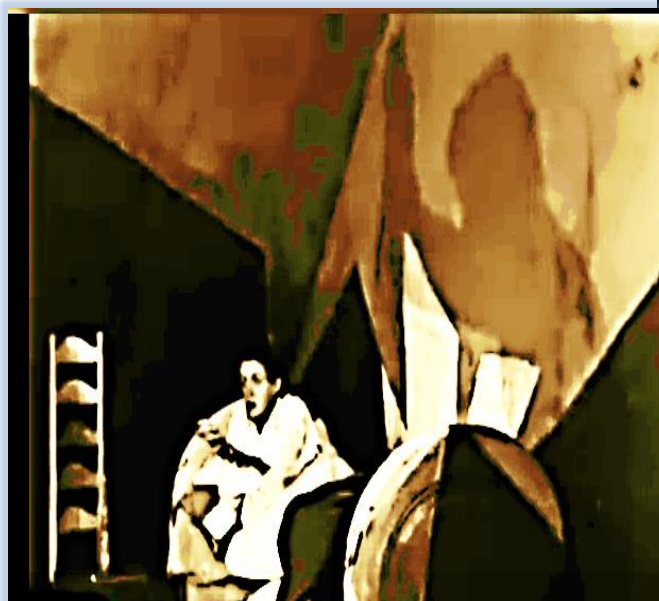


Figura 20 -. Assassinato de Alan. (25min37s)
Fonte: You tube.

Ao refletirmos sobre a inter-relação entre o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* e a tragédia de *Inês de Castro* percebemos que em ambas as mídias, as pessoas são manipuláveis pelo desejo alheio. No filme, Cesare é um fantoche nas mãos do médico não podendo ser imputado por suas ações. O médico, por sua vez, é uma metáfora do desejo de liberdade de Francis, interno no hospital e narrador do filme, que conta a história e dá um final para ela, conforme seus desejos de liberdade. Já na HQ, o rei age com o intuito de agradar ao povo, ou seja, por motivos políticos. Assim, o médico que deveria salvar vidas é retratado como um assassino e o rei, que deveria promover

o bem-estar social, mata a mãe de seus netos não levando em consideração, nem mesmo os laços sanguíneos. Ambos são condenados injustamente. O rei, para agradar aos anseios da população, mandou matar Inês enquanto Caligari é vítima do distúrbio mental do narrador que o descreve como um assassino em potencial. Desse modo, ambos são vítimas dos ditames sociais.

O trecho do filme em que os policiais estão levando um homem ¹⁰(FIGURA 22) pode ser comparado à cena dos carrascos descendo as escadas com Inês (FIGURA 21). Apesar da inversão direcional, apresenta semelhanças como as roupas dos policiais e algozes, a escadaria e o cenário em geral.



Figura 21 – Inês com os carrascos.
Fonte: NESTI, 2006, p.10.



Figura 22 – Personagem do filme com os soldados.
(35min38s)

Fonte: You tube.

¹⁰ O personagem não tem nome e faz uma breve aparição no desenrolar do enredo, sendo preso e acusado por duas mortes e uma tentativa de assassinato.

Há muitas semelhanças entre os cenários cubistas do filme e da HQ, seja pela assimetria das paredes, grades nas janelas, cortinas, o vestuário dos carrascos e Cesare, que estão de preto.

Além do hipotexto e o filme *O gabinete do Dr. Caligari*, observamos que o episódio *Inês de Castro* tece uma trama intertextual com o conto *O Corvo* de Edgar Allan Poe (1809-1849). No quadro de Inês morta (FIGURA 23) e, supostamente, carregada por seus assassinos, temos a imagem de um corvo que remete-nos ao poema de Poe, tanto pela sombriedade da cena e contexto:

Profeta, ou o que quer que sejas! / Ave ou demônio que negrejas / Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende! / Por esse céu que além se estende, / Pelo Deus que ambos adoramos, fala, / Dize a esta alma se é dado inda escutá-la / No éden celeste a virgem que ela chora / Nestes retiros sepulcrais, / Essa que ora nos céus anjos chamam "Lenora!" / E o corvo disse: "Nunca mais". (POE, 1883, n.p.)

Essa inferência pode ser feita tanto pela noite, figura constante no poema de Poe e marcante na HQ, quanto pela ideia de fim, na frase "nunca mais" do corvo que remete à morte/ausência de Lenora e Inês de Castro. Como podemos observar na imagem (FIGURA 23), o corvo com o bico aberto está se manifestando na HQ da mesma maneira que o faz no poema. Curiosamente, o corvo, aparece na HQ de Nesti em dois momentos que se aproximam pela tragédia. Primeiramente, na Introdução, como já mencionamos anteriormente, quando o navio de Camões naufraga (p.7) observa-se a presença de um corvo com o bico aberto. No quadrinho seguinte, é retratada a morte por afogamento da jovem Dinamene que, segundo acredita-se, era noiva de Camões. O corvo retorna na representação da morte de Inês de Castro, amante de Dom Pedro (FIGURA 23). A partir dessa convergência de histórias, constatamos a morte de três mulheres; Lenora, Inês e Dinamene e,

consequentemente, a dor e lamento dos amantes que ficaram representados neste momento fúnebre, pelo corvo.



Figura 23 – *O Corvo na morte de Inês de Castro*.
Fonte: NESTI, 2006, p.13.

O eu-lírico ou personagem do poema *O corvo* sugere um questionamento sobre a sua sanidade mental, pois apesar de estar passando por um momento difícil, a relação dele com o corvo insinua um distúrbio psicológico. A perda da sanidade mental também é abordada no filme *O Gabinete do Dr. Caligari* que se apresenta como uma referência intermediária no episódio de Inês de Castro, seja pela presença do personagem Cesare ou pela reprodução do cenário assimétrico que nos levam à uma reflexão sobre o rompimento da linearidade psicológica dos personagens envolvidos.

No final desse episódio (p. 14) acontece uma quebra da narrativa trágica. O personagem/narrador Camões (FIGURA 24) emerge das águas e, em uma situação

cômica, apresenta Vasco da Gama, o narrador do próximo episódio o *Velho do Restelo* (FIGURA 25).



Figura 24 – Camões.
Fonte: NESTI, 2006, p.14.



Figura 25 – Camões apresenta Vasco da Gama
Fonte: NESTI, 2006, p.14.

Percebe-se, que essa estratégia presente na HQ de Nesti em trechos como “Eu avisei que esta era uma história triste” (FIGURA 24) ou “Sim, prezado leitor, pode

apostar que este oceano esconde uma encrenca da grossa...” (p. 20), interagem com o minicapítulo CXIX de *Dom Casmurro*: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (ASSIS, 2001, p. 133). Esse minicapítulo consiste em uma simples e pura digressão, na qual o narrador interrompe o texto para conversar com a leitora, numa demonstração de proximidade, referindo-se à ela como “amiga” e “querida”. Reiteramos que esse recurso digressivo acompanha toda a obra machadiana.

Desse modo, podemos inferir que Nesti, em sua adaptação fez referências a Machado de Assis e Camões, estabelecendo um elo entre as obras dos dois consagrados escritores. A digressão é utilizada no final dos episódios da HQ, nos quais o personagem Camões faz a transição entre uma história e outra com comentários que rompem com a linearidade da narrativa. A única exceção se aplica ao final do episódio *Gigante Adamastor* (p. 34), no qual o texto mantém a sequência do discurso. A presença intertextual com Machado de Assis na adaptação talvez ocorra pelo fato de observarmos uma constante referência à Camões na obra machadiana e, desse modo, supomos que o cartunista tenha optado por um efeito reverso em homenagem ao autor brasileiro.

Como já observamos, o episódio *Velho do Restelo* que é narrado por Vasco da Gama, tem como protagonista um velho – sinônimo de sabedoria – que critica a viagem dos portugueses. Segundo ele, a aventura é movida pela vaidade e ambição que já trouxeram e trarão muitos dissabores para os portugueses.

Ao analisarmos o referido episódio na HQ (p. 15-20), observamos que Nesti mantém os verbos na primeira pessoa, incorporando uma subjetividade ao texto na medida em que acrescenta as palavras de Vasco de Gama como narrador e

informações adicionais por meio do recurso imagético. Por exemplo, as mulheres e crianças que estão chorando na despedida dos marinheiros e a embarcação sendo preparada para a viagem, conforme podemos observar nas Figuras 26 e 27:



Figura 26 – Mulheres chorando.
Fonte: NESTI, 2006, p.15.



Figura 27 – A partida
Fonte: NESTI, 2006, p.15.

As imagens das Figuras 26 e 27 ilustram a estrofe 93 (p.178) do Canto IV da epopeia de *Os Lusíadas*, que está transcrita nos recordatórios do primeiro e segundo quadrinhos da HQ. “Sem a vista alevantarmos / Nem a mãe, nem a esposa, neste estado, / Por nos não magoarmos, ou mudarmos / Do propósito firme começado. / Determinei de assi nos embarcarmos / Sem o despedimento costumado, / Que, posto que é de amor usança boa. / A quem se aparta, ou fica, mais magoa” (p.15).

Nesse episódio, além da narração feita por Vasco da Gama nos recordatórios, nota-se a inserção das falas do Velho do Restelo nos balões em discurso direto. A conclusão do episódio é feita novamente pelo personagem Camões, que exerce uma função de “ponte”, fazendo uma ligação com o próximo episódio (p.20), *Gigante Adamastor*. Nesti também introduz um acréscimo textual que diferencia a HQ da epopeia quando coloca as seguintes palavras sendo mencionadas por Camões em um tom irônico: “Nosso Gama não estaria assim tão poético se pudesse adivinhar o que viria pela frente.” (p. 20)

Ao condenar a cobiça e ânsia de glória, o Velho do Restelo leva-nos a refletir sobre o estado de “putrefação” humana que, infelizmente, ainda perdura no século XXI. Os homens vivem o capitalismo desenfreado em uma sociedade movida pela aparência e individualismo.

O terceiro episódio *Gigante Adamastor* na versão de Nesti apresenta quatorze páginas sendo o mais longo entre todos da obra. O ponto forte ou clímax é percebido quando o Gigante engole o barco dos portugueses, fato que difere da epopeia. Neste episódio, existe um diálogo intertextual e intermediático com as obras *Pinóquio* e *Moby Dick*, pois ambas relatam lutas e perigos enfrentados no mar e pessoas sendo atacadas ou engolidas por uma baleia. Essas aventuras foram acrescentadas, na HQ, através do imagético como podemos observar na Figura 28 quando o barco dos

portugueses está prestes a ser engolido pelo Gigante. Na história em quadrinhos, o Gigante Adamastor representa a força da natureza enfrentada por Vasco da Gama e seus homens. Já, no filme *Moby Dick*, o capitão Ahab persegue obsessivamente a baleia que arrancou sua perna. Em *Pinóquio*, Gepeto e o boneco são engolidos pela baleia o que se assemelha ao ocorrido com os portugueses na HQ.



Figura 28 – Capa de *Os Lusíadas em quadrinhos*.
Fonte: NESTI, 2006.

No dialogismo intertextual com a obra *Moby Dick*, Nesti, apropria-se das características cinematográficas como o zoom e o enquadramento. Nessas técnicas há uma seleção e indicação de prevalência de uma imagem ou aspectos em detrimento de outros. Assim, os olhos do gigante e da baleia (FIGURAS 29 e 30) adquirem um protagonismo de intimidação e medo. O foco na baleia exacerba o pavor dos marinheiros diante do perigo iminente e a determinação dos mesmos na conquista de seus objetivos.



A aproximação entre as obras vai além das imagens e a semelhança no uso da luneta e enquadramento (FIGURAS 31/32 e 33/34). Observamos em ambas, o ápice do enredo. A imagem da baleia *Moby Dick* representa o fim de uma incansável busca e a Ilha dos Amores o fim de uma exaustiva viagem. Tanto um foco quanto outro, significa o prêmio pela perseverança e sobrevivência no mar.



Figura 31 – Camões com luneta na HQ. Fonte: NESTI, 2006, p.35.



Figura 33 – Enquadramento Ilha dos Amores. Fonte: NESTI, 2006, p.35



Figura 32 – Capitão com Luneta em *Moby Dick*. (1h42m12s)

Fonte: KICH, 2011, p.107.



Figura 34 – Enquadramento em *Moby Dick*. (1h42min14s)

Fonte: KICH, 2011, p.107

O episódio *Gigante Adamastor* também estabelece um diálogo intermediário com o filme *As Aventuras do Barão de Münchhausen*¹¹ quando o gigante assopra os inimigos do Barão. A mesma ação ocorre protagonizada pelo gigante Adamastor na HQ quando ele assopra os navegantes portugueses (FIGURAS 35 e 36). A relação com a comédia muda o enfoque sério da epopeia, sendo que Nesti apresenta um olhar

¹¹ Comédia dirigida por Terry Gilliam, em 1988, baseada no livro homônimo *As aventuras do Barão de Munchausen*. Narra as peripécias de um Barão mentiroso e suas loucas aventuras.

voltado para a comicidade.



Figura 35 – Gigante Adamastor assoprando os marinheiros.
Fonte: NESTI, 2006, p. 23.



Figura 36 – O Gigante no filme *The adventures of Baron Munchausen*, 1988. (26 min)

Fonte: You Tube.

Se observarmos a nudez da Ninfa na adaptação de Nesti (FIGURA 37), com a da filha de Netuno no filme (FIGURA 38) percebemos algumas similaridades: ambas são admiradas pela beleza incomum, aparência física, posicionamento do corpo, seios à mostra e parte íntima encoberta:



Figura 37 - Ninfa da HQ.
Fonte: NESTI, 2006, p.32.



Figura 38 - Ninfa do filme *The adventures of Baron Munchausen*, 1988. (1h14min30s)
Fonte: You Tube.

Uma outra imagem que torna visível as semelhanças entre o filme e a HQ é quando o gigante engole e cospe os navegantes, conforme podemos observar nas Figuras 39 e 40:



Figura 39 – Adamastor cuspidando o barco.
Fonte: Nesti, 2006, p.30.



Figura 40- Barco do filme *The adventures of Baron Munchausen* cuspidado. (1h15min50s)
Fonte: You Tube.

Percebe-se que o humor do filme *O Barão de Münchhausen* é também reproduzido na HQ em alguns momentos hilários. Em um deles observamos a alegoria das viagens de Camões (FIGURA 41) e do Barão de Münchhausen (FIGURA 42) que são arremessados por um canhão e viajam agarrados em um projétil da artilharia, como podemos observar nas imagens abaixo:



Figura 41 – Camões voando na bala de canhão.

Fonte: NESTI, 2006, p. 6.



Figura 42 - O Barão de Münchhausen voando na bala de canhão. (34min02s)

Fonte You Tube.

No *Epílogo*, temos uma reprodução do Canto X e ilustrações complementares ao texto. Apesar do humor estar presente durante toda a narrativa quadrinística, é um elemento predominante no *Epílogo*, pela linguagem visual. Na ilustração introdutória (FIGURA 43) é representada a luta entre Camões e Vasco da Gama com peixes-espadas – talvez uma alusão ao fato do navegador português ter nascido numa ilha de pescadores – e Vasco da Gama é perfurado na barriga enquanto Camões tem o olho direito furado. Esse fato remete-nos à biografia do autor.



Figura 43 – Camões e Vasco da Gama.
Fonte: NESTI, 2006, p. 45

No *Epílogo* predomina a cor de fundo azul, que de acordo com Rosa (200-, p. 30), “representa a cor do céu, das águas, considerada pura, imaterial e fresca. Símbolo do divino, da fidelidade, do fantástico do irreal”. Nesti (p. 45-46) encerra sua história retomando a mitologia através de Medusa, os dragões e de Neptuno “deus do mar”, representado pelo barco que conduz o personagem Camões e o leva para a morte quando afunda. O epílogo traz uma sensação de “resumo” do enredo porque temos ali representados a mitologia, as viagens, lutas, perigos do mar, morte de Camões, o humor de Nesti e a obra *Os Lusíadas* que tem um lugar de destaque, sobrevivendo ao autor, no último quadrinho da narrativa conforme podemos observar na Figura 44.



Figura 44 – A morte de Camões.
Fonte: NESTI, 2006, p. 46.

Nesti (2006), nesta HQ, imprime humor à tragicidade epopeica de Camões e traz a lua e sua inspiração como um elemento constante na narrativa.

De acordo com Cagnin a divisão do dia

é facilmente sugerido pelos tons e contrastes de tons, jogo de massas, ou pela utilização de uma figura que no quadro tem a função exclusiva de indicar metonimicamente a noite ou o dia. É o caso da representação do Sol ou da Lua; podem significar o amanhecer, o dia, ou a noite. (CAGNIN, 1975, p. 56)

Por esse aspecto apontado pelo desenhista podemos afirmar que o enredo de *Os Lusíadas em quadrinhos* começou e terminou à noite. A lua aparece na capa e em vários momentos da narrativa. No início da HQ, a lua cheia está no meio do céu (p. 5); mais tarde, o poeta escreve com o auxílio da luz de um peixe-elétrico e, no último quadrinho, a lua põe-se enquanto o personagem afunda nas águas. Durante a narrativa percebemos o transcorrer entre dias e noites. Em alguns quadrinhos temos claridade e pássaros voando que remetem ao dia e em outros a lua e tonalidades de fundo escuro que remetem à noite.

Ao finalizarmos a presente discussão, podemos ainda acrescentar que em relação à Figura 44, existe uma referência intermediária da HQ com a literatura e o

teatro. O personagem Camões aparenta estar concluindo uma encenação teatral ao soltar a folha e afundar nas águas. Essas relações intermediárias serão discutidas no subcapítulo 3.2.2.

3.2.2 Referências intermediárias: técnicas cinematográficas e elementos cênicos.

No processo da transposição intermediária de *Os Lusíadas* para a novela gráfica, Nesti utilizou a terceira categoria de Rajewsky (2012a), denominada de referência intermediária. Conforme já discutido anteriormente (subcapítulo 3.1), nessa relação intermediária temos a presença de apenas uma das mídias em sua materialidade com a imitação/evocação de outras mídias. Nesti incorporou na HQ técnicas utilizadas no cinema e/ou teatro como, por exemplo, a sinédoque, o plano picado, o grande plano, a iluminação, as cores e a elipse.

Por sinédoque entendemos a substituição de um termo por outro, ou seja, o uso de símbolos que representam uma ideia. Esse recurso ou figura de linguagem é amplamente aplicado na literatura e pode ser utilizado na fotografia, na pintura e, também, no cinema. Essa figura de linguagem aparece em algumas passagens na obra de Nesti, conforme os exemplos que estão listados a seguir: a imagem da perna de Camões na *Introdução* com uma bola de ferro presa por corrente (p. 7), representando a prisão do autor em Goa na Índia (FIGURA 45); o machado no episódio *Inês de Castro* (p. 12), fazendo uma alusão à morte de Inês; e, por último, mãos que aplaudem no episódio *Ilha dos amores* (p. 44), remetendo ao teatro.

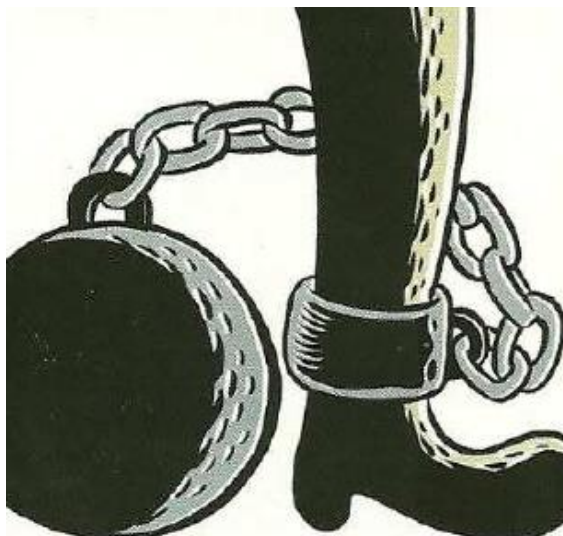


Figura 45- Sinédoque da prisão de Camões.
Fonte: NESTI, 2006, p. 7.

Outra técnica utilizada é o *plano picado* ou plongée que, por meio dos recursos de uso da câmera, procuram diminuir o homem em todos os seus aspectos físicos e morais mostrando-o como um ser acuado e indefeso diante da grande problemática narrada:

O plano picado (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino. (MARTIN, 2005 p. 51)

Esse recurso é observado no episódio de *Inês de Castro* quando a protagonista vê-se diante do carrasco (p. 12). Nesti utiliza-se da sombra, estrategicamente, diminuindo a silhueta de Inês (FIGURAS 46 e 47) que se torna insignificante e sem chances de defesa perante a imagem gigantesca do algoz, transmitindo uma visão pessimista com relação à sorte da heroína.



Figura 46 - Plano picado. Inês de Castro e o algoz.

Fonte NESTI,2006, p.10.



Figura 47 - Plano picado. Inês de Castro.

Fonte NESTI,2006, p.10

O quadrinista também utiliza a técnica do *grande plano*, recurso que se assemelha a um zoom, colocando o personagem ou cena mais próximos do espectador e, desse modo, valorizando o ato em si. São diversos os momentos em que é utilizado esse recurso quando, por exemplo, Camões perde o olho numa luta e temos uma sobreposição do rosto e do olho do personagem em relação aos demais elementos envolvidos na cena (p. 6). Esse recurso também aparece no momento em que Inês é levada à presença do rei, segurada pelos algozes e os filhos tentando protegê-la. Essa cena toma conta de toda a página (p. 11), característica que se repete no episódio *Velho do Restelo*, quando o velho fala sobre os desafios encontrados no mar. Ele e as palavras ganham visibilidade bem como os perigos marítimos (p. 16).

Essa expansão imagética tem uma proporção maior em *Gigante Adamastor*, quando Vasco da Gama está “dentro” da barriga do gigante. A cena amplia-se em duas páginas e o personagem é multiplicado em vários, numa demonstração de movimento, como se ele estivesse fazendo um “reconhecimento do território” (p. 26-

27). Também temos esse *grande plano* relacionado ao gigantismo de Adamastor, que toma conta de toda uma página onde ele aparece com o barco dos navegadores na palma da mão (p. 31), conforme pode ser observado na Figura 48. Um outro exemplo é o episódio *Ilha dos Amores* no qual temos uma expansão da cena, com o lirismo protagonizado pelas ninfas e os navegantes portugueses (p. 40).



Figura 48 – Grande Plano. O Gigante Adamastor.
Fonte: NESTI, 2006, p. 23.

Segundo Martin (2005, p. 48-49), o “grande plano” é um recurso muito importante no cinema. Para ele, a ampliação de um rosto além de destacar esta parte do corpo e sua intimidade, revela ser uma força de significação psicológica e dramática do filme, constituindo-se em uma importante tentativa de interiorização no cinema. Conforme Cagnin (1975, p. 89), o mesmo efeito do recurso se aplica às HQs.

A técnica da iluminação foi amplamente utilizada no episódio do *Gigante Adamastor* (p. 28-29). Nesti deixou quase todos os quadrinhos das duas páginas com fundo preto para representar a ausência de luz dentro da barriga do gigante. O quadrinho central é o único com fundo branco nas duas páginas, simulando flashes no personagem Vasco da Gama – responsável para tirar os navegantes daquela situação difícil e aterrorizante em que se encontravam. De certo modo, essa

alternância de cores traz movimento para a HQ e centraliza o protagonismo no personagem Vasco da Gama. Luciano Guimarães menciona que:

A binariedade branco-preto é normalmente polarizada e assimétrica, atribuindo-se o valor positivo ao branco e o valor negativo ao preto, início e fim. A luz como origem de todas as formas e o preto como fim (carvão, cinzas). O polo negativo está presente, por exemplo, quando dizemos que “ a situação está preta”, ou que tivemos “ um dia negro”, assim como o polo positivo está presente quando dizemos que alguém tem “ ideias claras” ou que é uma “ pessoa iluminada”. (GUIMARÃES, 2000, p. 92)

Na adaptação é visível a oposição entre o branco e o preto e a respectiva valoração positiva e negativa apreendida por Guimarães (2000). Todos os quadrinhos com fundo preto estão relacionados à morte e retratam as imagens de caveiras, enquanto os quadrinhos com fundo branco representam a vida e a esperança focalizados no personagem Vasco da Gama, como podemos observar na Figura 49:



Figura 49 - Gigante Adamastor engole os marinheiros.
Fonte: NESTI, 2006, p. 28.

Camões também utiliza-se da cor preta para representar a negatividade, como podemos constatar nas linhas a seguir: “Medonha e má, e a cor terrena e pálida, / Cheios de terra e crespos os cabelos, / A boca negra, os dentes amarelos” (CAMÕES, 1979, p. 97). Mais adiante o autor retoma o uso da cor negra numa simbologia das desventuras e tristezas: “Triste ventura e negro fado os chama” (CAMÕES, 1979, p.

97). Na estrofe 49 (CAMÕES, 1979, p. 200) Camões retoma uma referência à negritude dos olhos e boca do Gigante em tom pejorativo. Mais adiante, o branco aparece denotando beleza “Me aparece de longe o gesto lindo, / Da branca Tétis, única, despida” (CAMÕES, 1979, p. 97).

Percebemos, portanto, que as cores são recursos amplamente utilizados nas produções cinematográficas e muito significativas nessa adaptação quadrinística.

Segundo as palavras de Marcel Martin:

Sem cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece portanto que a sua utilização, bem compreendida, pode não ser apenas uma *fotocópia* da realidade exterior, mas deverá preencher uma função *expressiva* e *metafórica*, tal como o preto e branco transpõe e dramatiza a luz. (MARTIN, 2005 p. 89)

Com relação às elipses textuais no cinema, ou seja, as omissões de trechos e cenas, Martin afirma:

São motivadas por razões de censura social. Existem com efeito vários gestos, atitudes ou acontecimentos penosos ou delicados que o respeito pelos bons costumes e pelos tabus sociais não permite mostrar na tela. A morte, a dor violenta, certos ferimentos, as cenas de tortura ou de morte são, em geral, dissimuladas ao espectador e substituídas ou sugeridas por diversos meios. (...) Em terceiro lugar, é possível também substituir o acontecimento pela sua sombra ou pelo seu reflexo, permanecendo invisível mas de maneira indirecta, e o carácter secundário da representação atenua a sua violência realista. (MARTIN, 2005, p. 101)

Na adaptação, percebemos uma elipse relacionada à morte de Inês de Castro nas páginas doze e treze. No último quadrinho da página doze aparece somente a imagem do machado. Na sequência (p.13), apenas as sombras dos algozes representam o assassinato (FIGURA 50) e uma imagem distanciada representa os carrascos carregando o corpo de Inês (FIGURA 51).



Figura 50 - Elipse do assassinato de Inês de Castro.

Fonte: NESTI, 2006, p. 13.



Figura 51 – Carrascos carregando Inês de Castro.

Fonte: NESTI, 2006, p. 13.

As mudanças entre uma cena e outra da adaptação não seguem uma sequência linear e cronológica, tal qual ocorre em grande parte das obras cinematográficas que procuram alcançar uma independência entre as transições de cenas:

Um filme é feito com várias centenas de pedaços e a continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar a sua sequência perfeitamente compreensível para o espectador, tanto mais que nos últimos vinte anos a cronologia foi frequentemente desprezada e que a representação do espaço tem sido sempre das mais audaciosas. (MARTIN, 2005, p.109)

Além dos recursos cinematográficos, podemos encontrar na HQ algumas referências ao teatro que valem a pena serem destacadas. Observamos que o episódio *Velho do Restelo* (p.15-20) remete-nos ao monólogo teatral. Nele, além das

falas, são utilizadas expressões faciais e corporais, como se o leitor estivesse assistindo a uma encenação. Salientamos aqui as referências intermediáticas, já mencionadas anteriormente, quando temos a presença de uma só mídia na sua materialidade mas, que faz referências a outra ou mais mídias. Um exemplo adicional da presença da mídia teatral são os três últimos quadrinhos (Figura 52) do episódio *Ilha dos Amores* (p. 44), nos quais temos novamente uma referência intermediática ao teatro através das palmas, única onomatopeia do episódio, e das cortinas do palco. Acrescentamos nesse contexto a fala de Camões no penúltimo quadro quando ele diz: “Sim, bravíssimo leitor, as cortinas se fecham... me parece que este é mesmo o fim.” (p. 44). Em seguida, Camões menciona que ele ainda tem algumas falas para serem ditas, em uma alusão à continuidade da peça teatral (p. 44).



Figura 52 – Referências ao teatro na HQ.
Fonte: NESTI, 2006 p.44.

Com a finalização desse subcapítulo, damos início à análise da transposição intermediática de *Os Lusíadas* para a animação fílmica, *Os novos Lusíadas* que também traz a intertextualidade e o humor como tônica do enredo.

3.3 A ADAPTAÇÃO FÍLMICA OS NOVOS LUSÍADAS

A adaptação fílmica *Os novos Lusíadas*, foi escrita pelos autores portugueses José Pina (humorista, apresentador de televisão e argumentista), Rui Cardoso Martins (jornalista e argumentista) e Luís Miguel Viterbo (professor de escrita criativa e artes cênicas). O filme foi dirigido por Mafalda Mendes de Almeida. A série é composta por três episódios satíricos de 25 minutos que evocam *Os Lusíadas*, incluindo episódios relacionados a política, esporte e cultura portuguesas e internacionais. Essa pesquisa analisa apenas o primeiro deles que se relaciona às narrativas do Canto I e II da versão literária. Os outros episódios não foram encontrados para análise, mesmo após várias tentativas através de contatos com um dos escritores e com as empresas RTP e Produtora Mandala, responsáveis pela gravação do episódio. Eles alegaram não terem cópias da série em seus arquivos.

A série *Os novos Lusíadas* apresenta um grau de dificuldade interpretativa por parte do espectador que deve ter, além do conhecimento da epopeia, conhecimento histórico, cultural, político e desportivo de Portugal e de outros países para que consiga perceber a sátira e a ironia, o uso intencional de palavras polissêmicas e as informações imagéticas presentes na obra.

A paródia satírica da obra clássica de Camões estabelece um diálogo intertextual com a presença dos bonecos estereotipados e caricaturizados. Segundo Flávio Gomes de Oliveira (2016, p. 34), “O estereótipo é uma das melhores ferramentas para dar personalidade ao boneco: detalhes de roupas, rugas, adereços e objetos imprimem força ao estereótipo e funcionam como signos de traços psicológicos, sociais e culturais dos bonecos”.

São várias as personalidades portuguesas e internacionais caricaturizadas na

série¹². Dentre elas: Camões, representado pelo boneco Camões; Antônio Guterres (secretário-geral da ONU) representado pelo boneco Toneca Guterres que, por sua vez, nos remete a Vasco da Gama. Duarte Pio de Bragança (bisneto do rei D. Miguel I), satirizado pelo boneco Dom Duarte Pio que, no enredo, é o pajem do rei D. Sebastião. Ágata, cantora portuguesa representada pela boneca Agarra-te que personifica a deusa Vênus; Eusébio, jogador de futebol moçambicano, representado pelo boneco Deusébio; frei Vitor Melícias (padre franciscano) representado pelo boneco Vitor Malícias que, por sua vez, representa o padre na adaptação; Bill Clinton (ex-presidente dos Estados Unidos) representado pelo boneco Vil Clinton que no enredo personifica o deus Marte; José Hermano Saraiva (historiador e político português, dentre outras funções), representado pelo boneco Armando Saraivada no papel de cronista do rei; José Maria Aznar (ex-presidente da Espanha) representado pelo boneco José Maria Asnear que, por sua vez, representa o deus Baco; Narciso Miranda, político português, representado pelo boneco Narcísico Miranda (rei de Melinde); Odete Santos, política portuguesa representada pela boneca Dona Odete que luta contra Dom Afonso Henriques e Manuel Monteiro, político português representado pelo boneco Manuel Viriato Escuteiro.

De acordo com Massaud Moisés (1978, p.398), a caricatura é a ampliação ao extremo de uma qualidade ou ideia, provocando de forma intencional uma deformação com intenções satíricas ou cômicas. Na adaptação de *Os novos Lusíadas*, o caricato possui relevância no sentido de individualizar os personagens e reforçar a sátira. Assim, por exemplo, reconhecemos Camões pelo olho furado e a sua fama de conquistador é reforçada pela fala e expressões das Tágides. Os deuses são

¹² As informações relacionadas ao programa *Contra Informação* e aos bonecos foram encontradas apenas no site da RTP e na Wikipédia.

identificados por seus adereços: Baco pela uva presa à roupa e Marte pelos raios na mão (FIGURA 53). Esses bonecos que representam os deuses Baco e Marte apresentam um sotaque e a aparência de José Maria Aznar e Bill Clinton, respectivamente. O regedor Deusébio, o mouro, pode ser reconhecido pelo turbante e vestuários além dos traços físicos que lembram o jogador Eusébio. O rei Dom Sebastião aparece envolto em um constante e denso nevoeiro que remete ao seu desaparecimento. A importância do caricato para o enredo é salientada quando Baco tenta enganar o mouro disfarçado de humano, usando as indumentárias do mouro moçambicano: turbante, brinco e roupas. Assim, cada personagem apresenta-se através de suas indumentárias ou características físicas. Esse recurso, de certo modo, facilita – para o espectador – a identificação e correlação dos personagens com a epopeia, conforme podemos observar na Figura 53:



Figura 53 – Deuses Baco e Marte.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (6min54s)

Para a colocação dessas críticas foi utilizado o recurso de bonecos, pois de acordo com Purves, “o uso do boneco ou da animação permite que os diálogos sejam mais diretos e ofensivos. Os bonecos ou personagens animados possuem grande tradição em atacar verbalmente instituições ou figuras públicas sem sofrerem

punições ou sanções” (PURVES, 2001, citado em OLIVEIRA, 2016, p. 36). Em outras palavras, sabe-se que os personagens, por exemplo, que se fingem de loucos, ou de bobos da corte e, nesse caso específico, os bonecos, têm uma espécie de licença poética para professarem a verdade. Percebe-se, portanto, que várias personalidades mundiais são criticadas e satirizadas pelos personagens fictícios.

Na narrativa sobre o *Concílio dos deuses*, a animação, satiricamente, mostra um rei (Dom Sebastião) inocente e infantilizado que acredita na veracidade da mitologia. O deus Baco (FIGURA 53) é uma sátira do ex-presidente da Espanha José Maria Aznar e torce contra os portugueses atribuindo todas as suas conquistas aos Espanhóis. A deusa Vênus, (FIGURA 54), defende os portugueses porque em Portugal há muitas mães solteiras, numa referência irônica ao fato de a deusa ser associada ao erotismo, trair o marido e ter vários filhos de pais diferentes. Também a cantora Ágata, satirizada pela personificação da deusa Vênus, gravou algumas músicas com letras voltadas para o erotismo como a exemplo de *Quentinha e boa* e *Mexe-te um pouco mais*. A fala da deusa “nesse reino há tantas mães solteiras” levou-nos à trajetória da cantora e suas músicas com a temática materna como *Conselho de mãe*, *Mãe querida* e *Mãe solteira*.



Figura 54 - A deusa Vênus no Concílio dos deuses.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (7min20s)

Existe uma explícita crítica à dominação e exploração americana em Portugal quando o deus Marte (deus romano da guerra) que representa o ex-presidente dos Estados Unidos Bill Clinton, resolve ajudar os portugueses porque estes sempre fizeram o que os americanos exigem: deram uma ilha em Açores para construir uma base militar, têm um governo neoliberal de capitalismo selvagem e, portanto, são “boa gente” e merecem a ajuda dos deuses. Nesse trecho, como em outros da narrativa fica bem claro a contrariedade dos autores da animação com relação à submissão portuguesa para os Estados Unidos e outros países europeus, por exemplo, como no caso do abandono do “escudo” (moeda portuguesa), para adotar o euro. De certo modo, percebe-se – no decorrer do enredo – uma crítica à perda da ufania patriótica que é salientada no texto fonte.

Na epopeia, Vênus é apresentada como um símbolo da beleza e defende os portugueses por afeição a esse povo cheio de qualificativos e falantes da língua latina. Baco põe-se contra os lusos, por medo de perder sua fama entre os orientais, sendo favorável aos espanhóis. Marte, segundo Camões, concordava com a defesa dos portugueses por amor a Vênus, ou por considerar os portugueses merecedores. Esse aspecto remete-nos aos personagens satirizados: Ágata, cantora de músicas sensuais e o caso extraconjugal de Bill Clinton com a secretária Mônica Lewinsky. Júpiter na epopeia protege os portugueses e enaltece suas vitórias, conquistas e patriotismo. Na animação, Baco continua em defesa dos espanhóis, porém a beleza de Vênus e o patriotismo de Júpiter são descartados. A deusa do amor e da beleza é retratada na imagem de uma idosa, o que nos leva à uma reflexão sobre a efemeridade do amor e da juventude. Júpiter, por sua vez, é representado pelo filho Marte que age como um instrumento de crítica e descontentamento ao “entreguismo”

português em relação aos Estados Unidos. O deus grego na adaptação, vai na contramão do nacionalismo representado por Júpiter na epopeia.

Ainda, na cena relacionada ao *Concílio dos deuses*, subentendemos a disputa por uma expansão territorial e cultural presente entre portugueses, espanhóis e americanos. Portugal é apresentado, na animação, como o elo mais fraco e susceptível entre os participantes da tríade – Estados Unidos, Espanha e Portugal. A ideia de que os portugueses sempre são omissos é reforçada por Antonio Candido: “Em consequência de tudo isso e outras coisas que não cabe discutir agora, o espanhol tende a supervalorizar a sua cultura e impor a sua língua, enquanto o português aprende docilmente as dos outros” (CANDIDO, 1993, p. 130).

Infere-se também, pelo contexto da animação, que a disputa entre Portugal e Espanha enfraquece os portugueses e abre caminho para o domínio americano que expande suas raízes culturais e políticas para os demais países. Candido (1993, p. 131) reforça essa ideia: “Portanto, assimetria em todos os níveis, apesar da boa vontade de muitos e da ação de alguns – tudo agravado pelo fato de cada um dos nossos países ainda viver mais voltado para a Europa ou os Estados Unidos do que para o seu vizinho”.

Percebe-se, portanto, que muitos fatos históricos na animação são representados de forma imagética e caricatural. As informações não verbais presentes no enredo estabelecem uma relação intertextual, como se fossem uma espécie de “hiperlink” que direciona o espectador para as informações complementares do texto. Por isso, ao analisar a linguagem não-verbal da série, precisamos buscar as informações que nos faltam para uma melhor compreensão e aproveitamento textual. Por exemplo, a imagem de Camões nadando com os manuscritos na mão (FIGURA 55) remete ao naufrágio sofrido pelo autor que – segundo pesquisadores – culminou

na morte de sua amada. A informação da cegueira no olho esquerdo de Camões que, conforme a biografia do autor, ocorreu em uma guerra na África, só é possível ser alcançada por meio das imagens. O fato do rei Dom Sebastião estar envolto em um nevoeiro leva, obrigatoriamente, ao contexto histórico do sumiço do rei e ao sebastianismo em Portugal. A importância da imagem para o completo entendimento textual é reforçada por Eveline Cardoso:

Tais observações nos conduzem à dimensão discursiva da imagem, que contorna sua parte sígnica material, responsável por fundamentá-la como uma linguagem a estabelecer seu papel comunicativo. É porque os signos icônicos têm também, como a palavra, um caráter social e ideológico, oriundo da enunciação, que não podem ser analisados sem que se considere a sua constituição como agir comunicacional – ou seja, como discurso. (CARDOSO, 2017, p. 5)

Enquanto o livro começa com o Canto I e o eu-lírico fazendo uma invocação pedindo inspiração às Tágides – ninfas do rio Tejo – para compor sua obra, a animação apresenta uma sátira da obra de Camões e inicia com uma referência ao naufrágio do navio onde estava o autor e sua amada Dinamene. Essa alusão fica clara no início do filme quando, após observarmos imagens de barcos navegando, nos deparamos com uma forte tempestade e o personagem Camões em um mar agitado, tentando escapar do afogamento com os manuscritos erguidos, pedindo socorro e lamentando as desgraças que um artista sensível tem de passar para fazer sobreviver sua obra (FIGURA 55). Neste ponto, percebemos a ironia paródica sobre a “sensibilidade do artista”, que teve que decidir entre o afogamento da amada ou o resgate de sua produção textual.



Figura 55 - Naufrágio de Camões com os manuscritos de *Os Lusíadas*.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (0:37s)

Após a cena do quase afogamento, vemos o poeta enxugando os manuscritos com um secador de cabelo e conversando com as Tágides, que o idolatram como o poeta do amor (FIGURA 56). Elas têm uma “voz chorosa”, que nos remete aos textos líricos. Entretanto, Camões reforça para as mesmas que seu texto é uma epopeia e não lirismo.



Figura 56 – Camões secando a obra *Os Lusíadas*.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (1min33s)

Nesse trecho percebemos referências e atualizações contemporâneas que destoam, logicamente, do século XVI – época em que a epopeia foi escrita. Camões aparece com as Ninfas em um apartamento. O mesmo utiliza um secador de cabelo para enxugar os manuscritos que foram salvos do naufrágio. Em conversa com as Tágides, Camões compara a grandeza da obra *Os Lusíadas* com *Eneida*, *Odisseia* ou a vitória do Sporting, time Português, no campeonato. Todas essas referências reiteram o fato de que duas historicidades estão em jogo: “a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 197) ou seja, nas circunstâncias em que a animação *Os novos Lusíadas* foi produzida e assistida.

Na Figura 57 observamos uma aproximação caricatural com as ninfas que são importantes figuras mitológicas da obra camoniana:



Figura 57 – As Tágides.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (1min55s)

As ninfas do rio Tejo na animação evocam a epopeia bem como o quadro seguinte, do artista português Bordalo Pinheiro, de 1894 (Figura 58). Porém, as ninfas da adaptação não aparentam toda a beleza preconizada em *Os Lusíadas* e na pintura.

A invocação ao quadro ocorre porque tanto na animação quanto no quadro as ninfas estão em estado contemplativo diante de Camões.



Figura 58 – Camões e as Tágides - Quadro de Bordalo Pinheiro.
Fonte: Google Arts & Culture

Na dedicatória de *Os Lusíadas*, Camões oferece sua obra ao jovem rei Dom Sebastião – rei de Portugal de 1568 a 1578: “Mas, enquanto este tempo passa lento / De regerdes os povos, que o desejam, / Dai vós favor ao novo atrevimento, / Para que estes meus versos vossos sejam, / E vereis ir cortando o salso argento / Os vossos Argonautas, por que vejam / Que são vistos de vós no mar irado;/ E costumai-vos já a ser invocado” (CAMÕES, 1979, p. 35). Além da homenagem ao rei, o autor tenta convencê-lo a aceitar o seu canto “(...) Ouvi: vereis o nome engrandecido/ Daqueles de quem sois senhor supremo, / E julgareis qual é mais excelente, / Se ser do mundo rei, se de tal gente” (CAMÕES, 1979, p. 33).

Na animação, o vulto de Dom Sebastião, a exemplo de referências à sua tenra idade – em *Os Lusíadas* – tem aparência e voz joviais. Na versão fílmica, Camões começa a contar o enredo para o rei, que fica impaciente e pede que ele adiante os fatos, pulando o início. O orador atende prontamente e diz que fará uma narrativa

dentro dos padrões modernos, ou seja, começando em *in media res*. Também, temos uma inclusão de várias cenas humorísticas, por exemplo, quando Camões pergunta ao pajem Duarte, se o rei está com gases, quando o avista envolto no nevoeiro (FIGURA 59). Há um tom irônico no personagem pajem Duarte que representa o bisneto do rei D. Miguel I, (Duarte Pio de Bragança). Sendo descendente direto da família real e aspirando à coroa de Portugal e ao título de conde de Bragança é colocado como um serviçal de Dom Sebastião. Isso fica mais claro na conversa entre ele e Camões quando o último, em tom jocoso, chama-o de majestade e depois diz que ele não é rei nem em Portugal e nem em lugar algum.



Figura 59 - Camões e Dom Sebastião (o encoberto).
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (2min22s)

O encontro entre os portugueses e moçambicanos no mar é semelhante na epopeia e na animação, conforme pode ser visualizado na Figura 60. Em ambos, os moçambicanos entram no barco português e são bem recebidos à mesa:



Figura - 60. Cena do filme: Moçambicanos em encontro com os portugueses.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (9min22s)

Também, tanto no livro quanto na animação, os portugueses pedem informações para chegarem à Índia. Enquanto na epopeia há uma oferta de um guia moçambicano para os portugueses, na animação temos referências aos tempos atuais: obras no mar, trânsito intenso, confusão de barcos, contornos, placas e setas (FIGURA 61). Na série, a conversa entre os moçambicanos e portugueses dentro do barco denota uma crítica aos políticos e impostos europeus, fato que não ocorre em Camões.



Figura 61 - Placas de sinalização no mar.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (15:00min)

A animação faz uma referência à rivalidade no futebol entre Portugal e Espanha quando o mouro regedor, Deusébio, influenciado por Baco, diz preferir ir para a Espanha, que tem um futebol mais competitivo, e Vasco da Gama o convence a ir para Portugal, alegando que na Espanha ele jamais conseguiria a bota de ouro. O prêmio é entregue ao final de cada ano pela European Sports Media, ao melhor artilheiro da temporada europeia. No trecho em que Vasco da Gama convence o mouro Deusébio a jogar em Portugal (FIGURA 62) observamos uma inter-relação com a história do jogador moçambicano Eusébio, que foi considerado o melhor da história do Benfica e de Portugal de todos os tempos, sendo comparado ao jogador Pelé, do Brasil.



Figura 62- O moçambicano Deusébio.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (12min3s)

Na adaptação, fica nítida a ironia e o tom jocoso da paródia quando Deusébio é convencido a assinar o contrato com os portugueses. Vasco da Gama menciona que vieram buscar progresso, numa referência ao péssimo futebol do time português Benfica. Para completar, o moçambicano é apontado como um herói de Portugal. Esse fato vai na contramão da epopeia que exalta o povo português e apequena os mouros, colocando-os como fracos, covardes e medrosos. Desse modo, fica clara a junção do nome do jogador com Deus, (Deus + Eusébio) como a exemplificar o nível de respeito que os portugueses têm pelo moçambicano.

Percebemos que na negociação entre Vasco da Gama e o personagem Deusébio sobre a ida do segundo para jogar futebol em Portugal há ênfase no estereótipo do português fanático por futebol. A imagem do português religioso é observada na fala do padre: “se não pararmos várias vezes pelo caminho como é que podemos convertê-los à fé e levá-los a acreditar em Fátima?” No início da narrativa, temos um marinheiro dando um barril para o outro e, em vários trechos da animação, os personagens estão bebendo. Essas ações nos remetem ao gosto do português pelo vinho.

Na epopeia, Vênus usa ventos contrários para afastar os portugueses do caminho errado pelo qual o falso piloto estava levando-os (CAMÕES, 1979, p. 60). Na adaptação, Vênus aparece voando como uma bruxa e canta tão horrivelmente que os portugueses tapam os ouvidos, uns passam mal e dormem (FIGURA 63). Desse modo, são desviados da rota errada para a qual Baco os guiava. A música cantada pela deusa é uma paródia da música *Mãe querida* interpretada pela cantora Ágata. Esse trecho, também, leva a uma intertextualidade satírica com o episódio *O canto das Sereias*. Na *Odisseia*, as sereias são lindas, têm voz envolvente, sedutora e encantadora e, ao contrário da adaptação, representam a perdição dos marinheiros.



Figura 63 – Deusa Vênus protegendo os portugueses.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (14min7s)

Ao chegar à ilha de Melinde, denota-se mais ironia sobre Vasco da Gama (sátira ao secretário da ONU) e o padre (frei Vitor Melícias) que os acompanhava na viagem. Na animação, o primeiro queria parar e conhecer os moradores com seus anseios já, o segundo desejava expandir a fé católica. Vasco da Gama chama os tripulantes que queriam seguir viagem sem paradas de tecnocratas, numa implícita crítica ao sistema capitalista que, em nome do progresso, massifica o homem,

tornando-o simples engrenagem que move o Estado como um todo. Há uma contrariedade ao compararmos com o personagem Vasco da Gama de *Os Lusíadas*, que partiu para uma viagem com objetivos exclusivamente capitalistas.

Na ilha, segundo a adaptação, há traços contemporâneos: self-service, jornais, revistas, cassetes, máquinas automáticas para lavar os barcos, aspectos que se opõem, obviamente, à narrativa epopeica. A diferença entre as obras também é vista no fato de Vasco da Gama chamar o rei de Melinde, sátira de Narciso Miranda – político português, de simplório, sendo que, na epopeia, Vasco da Gama é apresentado como inocente que precisou da ajuda da deusa Vênus para livrar-se da cilada armada por Baco e os mouros na ilha de Mombaça: “Com isto o nobre Gama recebia / Alegrementemente os mouros que subiam, / Que levemente um ânimo se fia / De mostras que tão certas pareciam. / A nau da gente pérfida se enchia, / Deixando a bordo os barcos que traziam. / Alegres vinham todos, porque crêem / Que a presa desejada certa têm” (CAMÕES, 1979, p. 70).

Tanto na versão literária quanto na fílmica, três reis são referenciados: Viriato – guerreiro e primeiro rei lusitano – traído e morto por seus soldados; Dom Afonso Henriques que, em uma disputa política, prende a própria mãe e Dom Sebastião, que teve relevante importância política e financeira para a publicação da obra *Os Lusíadas*.

No texto-alvo existem informações adicionais relacionadas a aspectos culturais e históricos de Portugal, bem como críticas políticas e sociais de seus autores, exigindo do espectador que acione todas as camadas de significado. Por esse viés, o espectador torna-se um cocriador. Por exemplo, nas imagens da Vênus velha e das Tágides desprovidas de beleza percebe-se uma quebra no estereótipo da beleza e quando observamos a rainha Teresa de Leão comendo sapos (FIGURA 64),

o texto nos permite subentender “o comer sapos” metaforicamente como a derrota na disputa política e de poder para o filho Dom Afonso Henriques e a suposta prisão da rainha pelo próprio filho no Castelo de Lanhoso em Portugal.



Figura 64 - Rainha Teresa de Leão comendo sapos.
Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (26min27s)

Dentro desse contexto, as palavras de Sandra Makowiecky no texto *Representação: a palavra, a ideia, a coisa* são elucidativas:

Para a leitura de uma obra de arte, não interessa apenas a leitura formal e a percepção estética da obra, mas um olhar cultural que rompe com a crença de que a base para a compreensão da obra reside e se encerra nela. Analisar as pinturas como representações nos permite entendê-las em outros âmbitos de compreensão, que perpassam disciplinas outras como a história, a sociologia, a história da arte, a psicologia, a estética. O estudo da cultura visual traz consigo uma inerente complexidade, pois a análise formal da obra e as informações sobre o artista não são suficientes para compreender todo o potencial da obra como representação e o elemento da cultura visual. (MAKOWIECKY, 2003, p. 22)

A adaptação pode ser considerada como texto multimodal e polissêmico pois existe uma mistura de fatos reais, mitos, trechos fidedignos à obra de Camões, conceitos derivados da interpretação e imaginação criativa dos autores, juntamente

com sons, palavras e imagens. Como exemplo, podemos citar a referência polissêmica da imagem e da palavra escudo, que tanto pode representar uma arma de defesa de guerra quanto a moeda portuguesa utilizada em Portugal antes do euro e criada no Tratado de Roma. Ambas são, satiricamente, contrapostas pelo personagem Viriato, representado pelo boneco Manuel Viriato escuteiro que satiriza o político português Manuel Monteiro numa relação com o rei Viriato na animação (Figura 65).



Figura 65 - Viriato na cena que contrapõe o escudo (moeda portuguesa) ao Euro (moeda europeia).

Fonte: Animação *Os Novos Lusíadas*. (18min52s)

Nesse trecho da animação percebe-se também uma crítica ao partidarismo político do jornal português *O Independente* que aparece com o título de *O Incoerente*. A série utiliza trechos de *Os Lusíadas* transitando entre o real – historicamente falando – e a contribuição criativa de seus idealizadores. Segundo Lucia Santaella e Nöth, é impossível representar o real sem interferências do imaginário ou simbólico:

(...) Em síntese, o real é o impossível, impossível de ser simbolizado, sendo impermeável ao sujeito do desejo para o qual a realidade é inteiramente

fantasmática.² É aquilo diante do qual o imaginário tergiversa e no qual o simbólico tropeça. É aquilo que falta na ordem simbólica o resíduo, resto ou sobra ineliminável de toda articulação, que pode ser aproximada, mas nunca capturada. (SANTAELLA; NÖTH 1998, p.191)

Entendemos essa impossibilidade de simbolizar o real, apontada por Santaella, pois toda obra analisada ou transposta de uma mídia para outra traz consigo as reflexões e inflexões do leitor que representa a sua cultura e imaginário, embutidos da ideologia que complementa o texto, tornando-o uma representação da obra primeira.

Ainda, segundo Makowiecky:

A semiótica é uma maneira de pensar a ciência na condição de valorizar o resgate atento do fenômeno na produção criativa e imprevisível de sentidos, gerando um conhecimento que trilha os caminhos complementares entre razão e emoção, real e imaginário, ciência e história. (MAKOWIECKY, 2003, p. 24)

O cruzamento entre razão, emoção, real e imaginário, ciência e história, destacados por Makowiecky, funcionam como fulcro para o enredo de *Os novos Lusíadas*, e poderíamos acrescentar que o humor satírico e a crítica funcionam como o fio que alinhava o real ao ficcional.

Além das características já citadas, a animação *Os novos Lusíadas* utiliza-se da autorreferência quando os personagens Camões e Dom Sebastião falam de si mesmos. O personagem Camões narra sua biografia e a história da epopeia. O rei Dom Sebastião diz que não entende esta gente que vai comprar tabaco, tomar café e nunca mais aparece, referindo-se ao próprio sumiço. A animação apresenta a epopeia de Camões como texto base, mas amplia os horizontes significativos e interpretativos, ativando uma rede intertextual que aproxima espectador, texto e contexto. Através da relação com o contexto histórico e mítico, conforme já foi mencionado anteriormente,

a mídia exige um maior empenho interpretativo e cultural do espectador-leitor, como nos sinaliza Linda Hutcheon:

Não restam dúvidas de que esses procedimentos artísticos exigem um grau de especialização por parte do leitor, ou seja, que ele apresente um repertório cultural e literário sedimentado que lhe dê subsídios para o reconhecimento e compreensão dos fenômenos em si e a posterior ativação de significados. A partir do momento que a linguagem autorreferencial e intertextual foi dominando todas as formas culturais e artísticas do mundo pós-moderno, “surgiu uma estética do processo, da atividade dinâmica da percepção, interpretação e produção de obras de arte (ou textos).” (HUTCHEON, 1985, p. 12)

Na animação existe um diálogo entre o clássico e o moderno. Para a compreensão da obra, o espectador-leitor deve estabelecer uma relação com o contexto histórico-social do texto-fonte e do texto-alvo. Não há uma ruptura ou empobrecimento textual pois, com a recriação, apesar de existir um distanciamento de fatos e personagens que foram destacados na obra matriz, houve acréscimos de personagens e informações. Isso evidencia que o texto literário, segundo Umberto Eco (1994) em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, ao ser adaptado para outras mídias, passa por um processo de renascimento assumindo em maior ou menor amplitude, as marcas culturais e ideológicas do leitor modelo e seu contexto histórico-social. Podemos afirmar que na transposição da obra *Os Lusíadas* para *Os novos Lusíadas* houve um prevalência do “novo”, e os heróis imortalizados por Camões foram ideologicamente rediscutidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A procura por uma resposta assertiva é o motriz de qualquer pesquisador. Porém, na literatura como nas outras artes, uma crítica subjetiva, uma crítica de leitor sobrepõe-se à compreensão absoluta e fechada de uma obra. Assim, com a conclusão desse trabalho apresentamos uma das leituras possíveis das obras abordadas ao invés de uma resposta concreta, objetiva e final. Abre-se mais uma janela, dentre tantas já abertas, para futuras leituras e discussões sobre o assunto.

O objetivo inicial dessa pesquisa seria analisar a influência das mídias para a atemporalidade dos autores clássicos. Precisávamos encontrar uma resposta para a sobrevivência de um autor/obra por tantas gerações e séculos. Como objeto de estudo principal selecionamos *Camões/Os Lusíadas* e, inicialmente, a adaptação quadrinística *Os Lusíadas em quadrinhos* de Fido Nesti.

Com o início dos estudos, a adaptação fílmica *Os novos Lusíadas* foi ganhando espaço até tornar-se o segundo exemplo de transposição intermediária no presente trabalho. Do mesmo modo, Machado de Assis adquiriu uma expansão que extrapolou os objetivos iniciais, passando de um pequeno exemplo da retomada dos clássicos a um subcapítulo. Assim, percebemos que a pesquisa, também, delimita os caminhos a serem trilhados como se tivesse vida e vontade próprias.

O fato de *Camões* ser um cânone da literatura e de já existir uma vasta fortuna crítica foi desafiador para o desenvolvimento do trabalho. Torna-se mais difícil dizer o que ainda não foi dito. Essa dificuldade foi percebida no Capítulo 1 quando abordamos a biografia do autor, que já foi exposta inúmeras vezes em diversos trabalhos. Não queríamos o mesmo do mesmo, então, optamos por uma discussão entre as

controvérsias biográficas do autor e sua obra focando nos aspectos biográficos mais relevantes que seriam retomados nas duas adaptações que foram analisadas.

Na abordagem sobre a retomada dos clássicos, sabíamos que os escritos de Camões haviam influenciado vários escritores por diversos países, mas não tínhamos, até o momento, a noção do quanto foi grandiosa a influência do autor português nas produções textuais de Machado de Assis que o citou e referenciou em praticamente todos os seus escritos, em uma atitude de reverência ao Mestre.

As obras adaptadas que se tornaram o foco da pesquisa, possuem uma grandeza ímpar, cada qual na sua especificidade, porém, não receberam, ainda, todos os olhares críticos que merecem. Com o desenvolvimento dos estudos podemos afirmar que as adaptações *Os Lusíadas em quadrinhos* e *Os novos Lusíadas* não representam, em si, uma realização inferior à epopeia *Os Lusíadas*. As obras atualizam, em maior ou menor amplitude, as marcas culturais e ideológicas do autor/leitor e seu contexto histórico-social.

Obviamente, em alguns casos, a recepção dessas adaptações pelo leitor/espectador torna-se complexa, exigindo mais dedicação e paciência por parte do receptor. Na adaptação *Os Lusíadas em quadrinhos* podemos destacar que apesar dos inúmeros aspectos positivos da mesma como, por exemplo, o humor, a criatividade, a rica intertextualidade e intermedialidade, o uso das cores, os traços caricaturais, dentre outros, apontamos como elemento negativo – mesmo sabendo ser uma opção consciente do adaptador – a ausência de uma atualização dos versos camonianos tendo em vista uma compreensão adequada pelos leitores. Ao optar por manter os textos adaptados da epopeia na sua integralidade, apesar de fazer uma redução apropriada dos Cantos escritos por Camões, Nesti acabou dificultando a interação entre seus leitores e Camões. Os leitores brasileiros têm dificuldade na

compreensão de um texto português do século XVI, tanto pelo distanciamento geográfico quanto pelo temporal. Entretanto, apesar dessa observação quanto à recepção da obra, principalmente, levando-se em conta a faixa etária que o autor pretende alcançar (jovens e neoleitores), não podemos deixar de enfatizar que a novela gráfica é genial em muitos outros aspectos que já foram salientados, além de aproximar Camões do público e de representar uma importante contribuição para a sua permanência no contexto atual.

Em *Os novos Lusíadas* também tivemos uma redução da epopeia. É notório que o adaptador teve que adequar o texto à mídia à qual se destina. Desse modo, seria inviável termos a obra em sua totalidade na adaptação fílmica. A transposição satírica possibilitou uma reflexão sobre o texto-fonte em todos os momentos da narrativa. O próprio título *Os novos Lusíadas* já é questionador. Por que os novos? Em qual aspecto a epopeia está sendo atualizada? Os autores da animação desconstruíram a epopeia de sua visão ufanista incorporando críticas aos políticos e personalidades importantes de Portugal e internacionais através do humor satírico.

A atualização de um texto que foi escrito no século XVI para o século XXI, permitiu a incorporação de vários recursos que enriqueceram a proposta contemporânea como o uso da paródia, da caricatura, da crítica social, dentre outros aspectos. A crítica revisionista da história tem uma visão diferente da ufanista das grandes navegações e conquistas dos portugueses e outras potências imperialistas. Fatos que eram considerados atos de heroísmo, como por exemplo, as conquistas territoriais dos portugueses e espanhóis e a catequese dos povos ameríndios, hoje são considerados genocídios dos povos ameríndios. Esse “novo olhar” para os fatos históricos é reproduzido na adaptação fílmica em forma de humor satírico, trazendo consigo a inflexão do clássico *Os Lusíadas* para *Os novos Lusíadas*. Uma das

dificuldades encontradas no desenvolvimento da dissertação foi a falta de acesso às outras sequências da animação, fato que deixa um gostinho de “quero saber dos desdobramentos e do final” dessa história.

Ao focarmos nas duas releituras da epopeia de Camões, nós nos deparamos com propostas que enriquecem o repertório cultural do receptor, fortalecem e aprimoram a sua competência leitora. Em outras palavras, o leitor é reivindicado para participar ativamente e interagir no processo comunicativo, exigindo que o interlocutor recupere sua memória discursiva e construa um sentido para o texto. O processo da escrita da dissertação também instigou a minha capacidade como intérprete e participante do jogo interpretativo entre os autores e as respectivas obras. Portanto, as adaptações, ao entrelaçarem as raízes entre o passado e o presente, lançam um novo olhar sobre o texto-fonte. Desse modo, Camões é retomado, rememorado e discutido, seja no riso de uma paródia, no imagético de uma HQ, no movimento de uma animação ou filme, no colorido de um quadro ou na melodia de uma música.

Desse modo, concluímos que é improvável que exista apenas um fator “responsável” por manter o brilho camoniano incandescente por tantos séculos. A contemporaneidade de Camões é o resultado de um trabalho conjunto e contínuo que, dentre tantos, podemos enfatizar o (trabalho) dos professores que retomam o autor, muitas vezes, obedecendo a uma obrigatoriedade das leituras de obras clássicas na rotina escolar; os camonistas que como admiradores ou estudiosos colaboram com a divulgação de sua obra; os inúmeros escritores que ecoam em seus próprios escritos a influência camoniana e, por fim, os adaptadores que, como os estudados na presente pesquisa, dialogam com a epopeia para recriá-la nas diferentes mídias.

Após dois anos de pesquisas, temos a impressão de que ainda existem várias outras leituras a serem trilhadas que, provavelmente, passaram despercebidas no

presente trabalho. O processo interpretativo ainda não acabou e não há como colocar, definitivamente, um ponto final.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, A. A. **O “torpe ismaelita cavalleiro”:** um estudo sobre a presença dos mouros em *Os Lusíadas*. 2011. 79 p. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Árabe) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 2011.

ANJOS, J.M.T. **Reis de Portugal**. Disponível em: < <http://historia-portugal.blogspot.com/2013/11/reis-de-portugal.html>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

ARAUJO, A.P. **Sebastianismo**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia/sebastianismo/>> Acesso em: 29 mai. 2018.

ASSIS, M. **Tu, só tu, puro amor**. Lombaerts & C. Rio de Janeiro, 1880. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/242827/000181875.pdf?sequence=1>> Acesso em: 02 nov. 2018.

_____. **O espelho**. 1882. Disponível em: < <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> Acesso em: 15 dez. 2018.

_____. **Papéis avulsos**. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1937.

_____. **Histórias da Meia-Noite**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-historias-da-meia-noite-machado-de-assis-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online>> Acesso em 15 jan. 2018.

_____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: TECNOPRINT, 2001.

ASPERTI, C. M. A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, 2006.

AULETE, C. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa/Caldas Aulete**. Organizado por Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução e Introdução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARALT, M. L. **Líricas: redondilhas e sonetos**. Introdução de Geir Campos; seleção e notas de Massaud Moisés. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. **El Inca Garcilaso, nuestro primer gran escritor.** Disponível em: < http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722017000100001>
Acesso em: 10 mai. 2019.

BARROSO, F. A. Quadrinizar a literatura ou literaturizar o quadrinho? In GUERINI, A.; BARBOSA, T. V. R. (Orgs.). **Pescando imagens como rede textual – HQ como tradução.** São Paulo: Peirópolis, 2013. 13-28.

BOSI, A. **O Ser e o Tempo da Poesia.** 6ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro.** Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos.** São Paulo: Ática, 1975.

CALVINO, Í. **Por que ler os clássicos?** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas.** São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Líricas: redondilhas e sonetos.** Introdução de Geir Campos; seleção e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. **Sonetos.** Disponível em: < <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/assis.htm> >.
Acesso em: 02 nov. 2018.

_____. **Sonetos de Camões.** Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: 15 fev. 2020.

CANDIDO, A. **Recortes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÂNDIDO, I. **O gabinete do Dr. Caligari.** 2011. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/resenhasdefilmes/3400413> > Acesso em: 25 mar. 2019.

CARDOSO, E. C. A crise da educação pelo olhar do chargista: relações verbo-visuais engendrando efeitos de sentido. **Anais do VIII SAPPIL-Estudos de Linguagem- UFF,** Rio de Janeiro, 2017.

CARDOSO, P. S. Gilberto Freyre e uma visão tropical de Camões. **Revista Letras,** Curitiba, 2003.

CANTUÁRIA, D. Uma obra para ser mais do que lembrada... In: NESTI, F. **Os Lusíadas em quadrinhos**. Adaptação de Fido Nesti. São Paulo: Peirópolis, 2006. [n.p]

CASTILHO, I. **Juan Boscán: Biografía y Obras**. Disponível em: < Juan Boscán: Biografía y Obras> Acesso em: 10 mai. 2019.

CEIA, C. (org.) **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-media-res/>> Acesso em: 15 mai. 2019.

CONTRA INFORMAÇÃO. Disponível em:< <https://arquivos.rtp.pt/programas/contrainformacao/>>. Acesso em: 10 mai.2020

CONTRA INFORMAÇÃO. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Contra_Informa%C3%A7%C3%A3o>acesso em: 13 mai/2020.

COSTA, J. **Manuel de Faria e Sousa – cidadão do mundo e das letras ao serviço de Portugal**. Lousada: Rota do Romântico, 2012. Disponível em: <<https://www.rotadoromantico.com/SiteCollectionDocuments/Monumentos/Downloads/PT/CE RT/Publicacao%20Manuel%20de%20Faria%20e%20Sousa.pdf>> Acesso em: 19 jun. 2019.

COSTA, K. R. **Petrarca**. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/biografia/petrarca.htm>> Acesso em: 10 mai. 2019.

COUTINHO, L. Charge Laerte. **Revista Piratas do Tietê**, São Paulo: Circo Editorial,1990.

CLÜVER, C. Inter textos/ inter artes/ inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura – Intermidialidade**, Belo Horizonte: UFMG/FALE, jul-dez 2006.

DIAS, D. L. F.; PAULINO, K. J. Cinema e literatura: artes em diálogo. **Revista Colineares**, Mossoró, jul/dez 2014.

ECO, U. **Pós-escrito a o nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das letras,1994.

EDITORA PEIRÓPOLIS. **Entrevista Fido Nesti**. Disponível em: <<https://www.editorapeiropolis.com.br/entrevista-com-fido-nesti>> Acesso em: 07 set. 2018.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ELLESTRÖM, L. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade.** In DOMINGOS, A.C.M.; KLAUCK, A.P.; MELO, G. M. G. (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FONSECA, G. da. **Camões e os Lusíadas - esboço de interpretação dialética.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1973.

FREYRE, G. **Camões: Vocação de Antropólogo Moderno?** São Paulo: Conselho da Comunidade Portuguesa do Estado de São Paulo, 1984.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma.** 9ª ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

GONÇALVES, J. F. **O espelho de Machado de Assis em HQ.** Adaptado por Jeosafá; roteiro e desenhos João Pinheiro – 1. ed. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2012.

GOSKES, J. A. **História de quinze dias: Machado de Assis em uma revista Científico-Literária.** Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero02/num02artigo10.pdf> >Acesso em: 04 nov. 2018.

GUIMARÃES, D.A.D. Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade. **Tuiuti: ciência e cultura**, Curitiba, 2012.

GUIMARÃES, J. **Naufração de Camões.** 1983. Papel serigrafia, 75 cm x 55 cm. Disponível em: < https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/naufragio-de-camoes-152010/> Acesso em 06/jun.2019.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores.** São Paulo: Annablume, 2000.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e apêndices de Peter Jones. Companhia das Letras. [19--]

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

ISER, W. A Interação do texto com o leitor. In. LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 83-132.

LIMA, M. G. B. **Os Lusíadas em quadrinhos (Fido Nesti) e os recursos da adaptação.** 2015. 69 p. TCC (Licenciatura em Letras) UFS, Itabaiana, 2015.

KICH, M. **Mediação de leitura literária: o programa nacional biblioteca da escola (PNBE)/2008.** Dissertação (Mestrado em Educação) UCS, Caxias do Sul, 2011.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES, C. F. Animação: a vez do stop motion, técnica que une uso de bonecos e efeitos digitais. **Galileu**, São Paulo, nov. 2000.

LUZ, F. C. **Animação Digital: Reflexos dos novos médias nos conceitos tradicionais de animação.** Lisboa, 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Filipe_Luz/publication/255629763_Animacao_Digital_Reflexos_dos_novos_medias_nos_conceitos_tradicionais_de_animacao/links/02e7e5371d73b84792000000.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2018.

MARCUSCHI, L. A. **Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto. Línguas e Instrumentos Linguísticos.** 1999. Disponível em: <http://web.uchile.cl/facultades/filosofia/Editorial/libros/discurso_cambio/17Marcus.pdf>. Acesso em: 18 out. 2019.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, C. **Camões: temas e motivos da obra lírica.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

MAKOWIECKY, S. Representação: A palavra, a ideia, a coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, dezembro, 2003.

MENEZES, H. L. Tradução intersemiótica ou adaptação: alguns apontamentos. **Revista da Anpoll.** V. 1, nº 44, p. 260-271, Florianópolis, jan./abr. 2018.

METRASS, F. A. **Camões na gruta de Macau**.1853. Pintura óleo sobre tela, 163 cm x 132 cm. Disponível em:< <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/47/artist>.>. Acesso em 06 jun. 2019.

MIASSO, A. L. N. Um diálogo entre Machado de Assis e Camões em Ludovina Moutinho. **Revista Argumento**, [s.l], 2015.

MIRANDA, C. A. de. **Estou te escrevendo de um país distante: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch**. 2004.176 p. Tese (Doutorado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) FFLCH – USP, São Paulo, 2004.

_____. O entrelaçamento textual no pós-modernismo. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, 2005.

_____. Estou te escrevendo de um país distante; uma recriação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch. In: REICHMANN, B. (Org.). **Assim transitam os textos: ensaios sobre intermedialidade**. Curitiba: Appris, 2016, 33 – 42.

MOBY Dick. Direção de John Huston. Reino Unido: John Huston; Warner Bros. Picture, 1956. 1 filme (116min); son.

MOISES, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix,1978.

MUSSULINI, D. “J’Ai quelque chose lá”: Um olhar sobre “Aurora sem dia”, de Machado de Assis. **Anais do XI SEL – Seminário de Estudos Literários 50 anos do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária UNESP Assis**: UNESP, 2013.

NESTI, F. **Os Lusíadas em quadrinhos**. Adaptação de Fido Nesti. São Paulo: Peirópolis, 2006.

O ESPELHO. Direção e roteiro Becca Lopes. Brasil. Adaptação: Rudolfo Hochwart.1 filme (32 min); son. disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=a7VWPHzu5IE>>. Acesso em 14 jan. 2018.

O GABINETE do Dr Caligari. Direção de Robert Wine. Alemanha: Erich Pommer; Studio für filmmusik, 1920. 1 filme (71min).

OLIVEIRA, F. G. **Vida de boneco: um filme para pensar a respeito do uso de bonecos em produções audiovisuais**. Disponível em:<https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/Tese__FI%C3%A1vio_Gomes_de_Oliveira_-_2016.pdf.>. Acesso em: 10 jul.2018.

OLIVEIRA, R. T. Para ler Camões. **Revista de Letras - UNESP**, São Paulo, 2011.

OS NOVOS Lusíadas. Direção de Mafalda Mendes de Almeida. Portugal: Suzana Fardilha e Paulo Adrião; Produtora Mandala. 1 filme (27min27s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TqoRatUU1c4>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

PAIVA, J. As plantas na obra poética de Camões (épica e lírica). In. **Humanismo e Ciência: Antiguidade e Renascimento**. Coords: ANDRADE, A. M. L.; MORA C.M.; TORRÃO, J. M. N. Aveiro/Coimbra/São Paulo: UA EDITORA; Annablume, 2015.

PATUELI, F.C. F. A Transmissão do conto O Espelho em diferente mídias. **Cadernos do CNL, vol. XVIII, nº 05 – Ecdótica, crítica textual e crítica genética**. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira et al, São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, C. L. Releituras contemporâneas de contos de Edgar Allan Poe: A função do discurso intertextual em “A carta roubada”. **Scripta Uniandrade**. Curitiba, 2005.

PEREIRA, F. A. **Uma leitura dos excursos n’Os Lusíadas**. 2005. 187 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) UFRN, Natal, 2005.

PINA, P. K. C. Machado de Assis: jornalismo e leitura. **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades-UNIGRANRIO**, Rio de Janeiro, Jan-mar.2007.

PINHEIRO, C.B. **Camões e as Tágides**. 1894. Pintura óleo sobre tela, 242 cm x 293 cm. Disponível em < https://artsandculture.google.com/asset/cam%C3%B5es-e-ast%C3%A1gides/rwG9LgdAkZ_eig?hl=pt-PT> acesso em: 12 mai. 2018.

PIVA, L. **Do antigo e do moderno na épica camoniana**. Brasília: Clube de Poesia e Crítica, 1980.

POE, E. A. **O Corvo**. Tradução de Machado de Assis. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/O%20CORVO%20MachadoAssis.pdf/at_download/file>. Acesso em 20 mar. 2019.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.) **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a, 15-45.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N.; SOARES, A.V. (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b, 51-73.

RAMOS, F. B; PANOZZO, N. S. Modalidades narrativas: cantos lusitanos em quadrinhos. In: **Educação**, Porto Alegre, set./dez. 2012.

RAMOS, O. **Tratado de ontologia das cores**. Curitiba: Jomar Editora, 2003.

RANGEL, V. L. Machado lê Camões: releitura de poesia na clave do descontentamento. **Revista Crioula**, Rio de Janeiro, 2016.

REICHMANN, B. **Assim transitam os textos: ensaios sobre intermedialidade**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2016.

ROCHA, C. Machado de Assis: correspondência e crítica. **Itinerários**, Araraquara, jul./dez. 2015.

ROSA, M.C.A. **Dicionário ilustrado de símbolos**. São Paulo: Editora Escala, 200-.

ROUANET, S. P. A Forma Shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. **Teresa revista de literatura brasileira**, São Paulo, 2006.

ROUSSEAU, R.L. **A linguagem das cores – A energia, o simbolismo, as vibrações e os ciclos das estruturas coloridas**. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

SACCONI, L. A. **Gramática para todos os cursos e concursos Sacconi: Teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Nova Geração, 2010.

SAMOYAULT, T. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo&Rothschild, 2008.

SANDMANN, M. Com mão noturna e diurna: Luís de Camões e outros escritores portugueses nos romances de Machado de Assis na segunda fase. **Letras**, Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

_____. **Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis**. 2004. 478 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) UNICAMP/IEL, Campinas, 2004.

_____. Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875). **Crítica Cultural**, Palhoça, jan./jun. 2008.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. **Imagem: Cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Luminuras, 1998.

SILVA, V. A. e. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011.

SOUZA, P.R. A religiosidade na poesia de Luís Vaz de Camões: a fé como proposta de solução para os “desconcertos do mundo”. **CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**, Maringá, 2009.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, 2006.

TELES, G.M. O mito camoniano – a influência de Camões na cultura brasileira. (1980/1981) **Revista de Letras**, Ceará, jul. 2017.

THE ADVENTURES of Baron Munchausen. Direção: Terry Gilliam. Inglaterra/Alemanha: Thomas Schüll; Warner Bros. Pictures, 1988. 1 filme (126min); son.

TIEPOLO, E.V. **Neoleitores no Brasil alfabetizado**. Disponível em:< http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=751-neoleitor-resumido-elisiani1&category_slug=documentos-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 07 mar.2019.

TORRES, O.M.S. **Os Lusíadas – curiosidades**. (2016) Disponível em:< <https://academiaipuense.com.br/publicacoes/artigos/1283-os-lusiadas-curiosidades>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

TUFANO, D. **Antologia da poesia portuguesa: de Camões a Pessoa**.2ª ed. São Paulo: Moderna, 2005.

UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Tradução de Fátima Saadi. **Folhetim: Teatro do pequeno Gesto**, [s.l], abr-jun 2002.

VILELA, R. Carolina. Cabo Verde:Tratore:2012. (4:07min.) Disco sonoro **Eu lírico**. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=W0CNBJP1jI4>>. Acesso em 16 jan.2019.

VITASCÓPIO. O gabinete do Dr. Caligari (fotos), 2009. Disponível em:< <http://vitascopio-prysthon.blogspot.com/2009/04/o-gabinete-do-doutor-caligari-chegada.html>>. Acesso em 24 marc/2019.

YAMAGUTI, V. **Os Quadrinhos no PNBE: uma análise de caso das obras destinadas ao Ensino Fundamental I. São Paulo:** Unifesp, 2013. Disponível em:<
<<http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais2asjornadas/anais/19%20-%20ARTIGO%20-%20VANESSA%20YAMAGUTI%20-%20HQ%20E%20EDUCACAO.pdf>>. Acesso em: 18 jan.2020.