

“O CONCÍLIO DOS DEUSES” DE OS LUSÍADAS

EM VERSÕES
ADAPTADAS
DA EPOPEIA
DE CAMÕES



MARTA G B LIMA

ÉPOPEIA
estudos épicos



Criação Editora

7

“O CONCÍLIO DOS DEUSES” DE OS LUSÍADAS EM VERSÕES ADAPTADAS DA EPOPEIA DE CAMÕES

MARTA G B LIMA

ISBN

978-85-8413-425-0

SÉRIE EPOPEIA – ESTUDOS ÉPICOS
NÚMERO 7

DIREÇÃO

Christina Ramalho Universidade Federal de Sergipe
Fernando de Mendonça

CONSELHO CIENTÍFICO

Anna Beatriz Paula	Universidade Federal do Paraná
Annabela Rita	Universidade de Lisboa
Assia Mohssine	Université Clermont-Auvergne
Charlotte Krauss	Université de Poitiers
Christine Arndt	Universidade Federal de Sergipe
Fabio Mario da Silva	Universidade Federal Rural de Pernambuco
Fernanda Cristina da E. dos Santos	Universidade Federal do Amapá
Florence Goyet	Université Grenoble Alpes
Juan Hector Fuentes	Universidad de Buenos Aires
Marcos Martinho	Universidade de São Paulo
Rafael Brunhara	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Raúl Marrero-Fente	University of Minnesota
Tamara Quírico	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

EDITORA CRIAÇÃO CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes
Christina Bielinski Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

**“O CONCÍLIO DOS
DEUSES” DE OS LUSÍADAS
EM VERSÕES ADAPTADAS
DA EPOPEIA DE CAMÕES**

MARTA G B LIMA



Criação Editora
Aracaju | 2023

Copyright 2023 by MARTA G B LIMA

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico
Adilma Menezes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anízio Gomes – CRB-8 8846

L732c Lima, Marta Ginólia Barreto.
 “O Concílio dos Deuses” de Os Lusíadas em versões adap-
 tadas da Epopeia de Camões / Marta Ginólia Barreto Lima. -- 1.
 ed. – Aracaju, SE : Criação Editora, 2023.
 165 p. Inclui bibliografia. EBOOK
 (Série Epopeia: Estudos Épicos, n. 7).
 ISBN 978-85-8413-425-0

1. Crítica Literária. 2. Linguística. 3. Literatura.
I. Título. II. Assunto. III. Autora

CDD 801.95
CDU 82-95

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: Análise e crítica.
2. Literatura: Crítica literária.

AGRADECIMENTOS

À Christina Ramalho, por acreditar sem ressalvas,
e por me apresentar o gênero épico.

Os velhos textos nos confortam com seus horizontes.
(CAMPBELL, 2007, p. 22.)

BREVE APRESENTAÇÃO

O sétimo número da Coleção Epopeia apresenta “*O concílio dos deuses*” de *Os Lusíadas em versões adaptadas da epopeia de Camões*, estudo desenvolvido por Marta Ginólia Barreto Lima durante o Mestrado em Estudos Literários, desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe.

O interesse da pesquisadora por adaptações da epopeia camoniana teve início na graduação e resultou no Trabalho de Conclusão de Curso (2015), intitulado *Os Lusíadas em quadrinhos (Fido Nesti) e os recursos da adaptação*. Esse interesse a levou a participar do Grupo de Trabalho 16 “A épica camoniana nos sistemas de ensino de Portugal e do Brasil” do CIMEEP, coordenado pelo professor-doutor José Augusto Cardoso Bernardes, da Universidade de Coimbra, cuja dedicação ao tema que dá título ao GT foi inspiração para o desenvolvimento das próprias reflexões de Lima.

Pensar na presença do gênero épico nas escolas e, em especial, na presença de *Os Lusíadas*, em forma de textos adaptados que possuem características distintas e apresentam estratégias próprias de retextualização, é importante, na medida em que dá relevo a considerações sobre a leitura indireta de obras clássicas como meio de incentivar o gosto por esse tipo de produção e também sobre os modos de se aferir a qualidade (ou a falta de) implícita nessa mediação. É o que Lima fez neste estudo.

Tomando o episódio camoniano do “Concílio dos deuses” como eixo de comparação entre as adaptações de Luiz Maria Veiga, a de Ricardo Vale e a de Rubem Braga e Rocha Braga, Lima se propôs a demonstrar, por meio de sua análise, “como as transformações realizadas pelos autores das adaptações podem promover interessantes discussões sobre a própria Língua Portuguesa, bem como sobre a criação e os gêneros literários”. Além disso, ao escolher um episódio como foco para explorar as três obras, Lima tem a possibilidade de dar, à sua abordagem, uma coesão que sustenta claramente o exemplo criado e abre possibilidades de novas incursões de mesma natureza que venham a contemplar outras passagens da epopeia camoniana.

Lima nos convida a recuperar e avaliar a ideia de “democratização do texto camoniano” (Mateus, 2013), deixando a possibilidade de estendermos essa reflexão ao que seria a própria democratização dos textos épicos.

Desejamos a vocês uma leitura prazerosa.

Christina Ramalho e Fernando de Mendonça

Diretores da Coleção Epopeia

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO	11
1. REFLEXÕES TEÓRICO-CRÍTICAS SOBRE A LITERATURA ADAPTADA	22
1.1 Sobre leitura e literatura na escola	25
1.2 O “ser ou não ser” da literatura adaptada	31
1.3 Adaptação e categorias afins a serem dimensionadas.....	39
1.4. Sobre a presença de Os Lusíadas na escola.....	42
2. “O CONCÍLIO DOS DEUSES” DE OS LUSÍADAS	50
2.1 Aspectos gerais de Os Lusíadas	50
2.2 “O Concílio dos Deuses”	68
3. ANÁLISE DE TRÊS ADAPTAÇÕES DA EPOPEIA CAMONIANA.....	88
3.1 Iniciando pela Proposição	88
3.2 Análise das três adaptações	99
3.2.1 A retextualização envolvendo mudança de gênero literário.....	99
3.2.2 As estâncias 20, 21, 22 e 23.....	100
3.2.3 As estâncias 24, 25, 26, 27, 28 e 29.....	109
3.2.4 As estâncias 30, 31, 32, 33, 34 e 35.....	127
3.2.5 As estâncias 36, 37, 38, 39 e 40	138
3.2.6 A estância 41.....	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	161

INTRODUÇÃO

O interesse em estudar o universo das adaptações de *Os Lusíadas*, mais precisamente, originou-se ainda na graduação em Letras. O envolvimento com disciplinas relacionadas ao ensino da Língua Portuguesa na sala de aula aliado às leituras literárias e às pesquisas realizadas durante o curso me serviram de impulso para escrever o Trabalho de Conclusão de Curso, quando optei por estudar os recursos utilizados por Fido Nesti na transposição de alguns momentos d’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões, para a linguagem das Histórias em Quadrinhos (as HQs). O objetivo foi refletir sobre como uma adaptação de texto épico pode ser utilizada, em determinados níveis de ensino, como meio facilitador para promover um contato inicial de estudantes não acostumados às leituras épicas com esse tipo de obra. As reflexões então desenvolvidas abriram portas para questões mais específicas, para as quais, somente a partir de um contato mais aprofundado com obras e textos teóricos e críticos, eu poderia encontrar respostas possíveis. Em vista disso, decidi dar continuidade, de forma ampliada, à questão.

Além disso, torna-se pertinente ressaltar a tamanha importância do meu comprometimento com o CIMEEP – Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da Universidade Federal de Sergipe (UFS), criado pela professora doutora Christina Bielinski Ramalho

e pelos professores doutores Ana Leal Cardoso, Cícero Cunha Bezerra, Márcia Mariano e demais membros fundadores –, que tem como objetivo principal, tal como consta em seu projeto de implantação:

[...] reunir, sob forma de centro internacional de pesquisa, pesquisadores de diferentes nacionalidades e de diversas áreas do conhecimento, em cujo centro de interesse esteja, de forma abrangente, o *epos*, entendido como um conjunto de manifestações materiais que são fruto do processo contínuo e encadeado de transmissão do repertório ideológico, imaginário, histórico e mítico que integra uma identidade sociocultural e, de forma específica, a poesia épica, com espaço, ainda, para as formas épicas híbridas e as diversas linguagens em que o *epos* é traduzido¹.

Tal envolvimento me serviu de impulso para decidir analisar, de forma mais profunda, a presença dos trechos relativos a “O Concílio dos Deuses” de *Os Lusíadas* nas adaptações, em forma de narrativa, feitas por Rubem Braga e Edson Rocha Braga; Luiz Maria Veiga, e Ricardo Vale.

Este estudo tem início, portanto, com a pesquisa realizada como Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado em 2015. Este livro, fruto da pesquisa de Mestrado, dará continuidade àquela pesquisa, que, tal como foi dito, teve como foco a obra *Lusíadas em quadrinhos*, criação de Fido Nesti, lançada em 2006 pela Editora Peirópolis, de São Paulo. Relembro aqui algumas conclusões às quais cheguei naquela oportunidade.

O estudo partiu da observação da existência de um número considerável de adaptações da universal épica camoniana. Essa presença expressiva provocou reflexões não só porque ratifica a importância

1 Extraído de texto disponibilizado no site <www.cimeep.com>. Acesso em: 16 abr. 2018.

de uma obra clássica, como também porque reafirma o espaço das adaptações de obras literárias destinadas a um público mais jovem no âmbito do ensino de Língua e Literatura, uma vez que esse tipo de publicação costuma integrar listas de obras a serem lidas durante um ano letivo nos mais diferentes níveis escolares. No caso da epopeia camoniana, qualquer adaptação necessariamente dialoga com o gênero épico, cuja feição – normalmente um poema longo, com muitos referentes históricos e míticos – exige leitores mais maduros e acostumados a leituras literárias mais densas. Sendo assim, a criação de Nesti, expressão do gênero HQ, permitiu diversas observações críticas, haja vista a possibilidade de abertura de um leque de opções analíticas, em que o diálogo com a obra original, a presença ou ausência dos aspectos épicos e o valor desse tipo de publicação no tocante à valorização e à divulgação da literatura eram pontos importantes a serem dimensionados.

Observei que, ao adaptar *Os Lusíadas*, Fido Nesti optou por quadrinizar seis episódios da obra camoniana: a Introdução, os episódios de “Inês de Castro”, do “Gigante Adamastor”, de “O Velho do Restelo”, de “A Ilha dos Amores” e o Epílogo. O próprio autor comenta, na obra, a sua escolha: “Extraí, dos dez cantos (8.816 versos), os trechos que julguei mais relevantes e populares: a trágica estória de Inês de Castro, as experientes palavras do Velho do Restelo, o dramático encontro com o Gigante Adamastor e os suspiros lascivos da Ilha dos Amores” (NESTI, 2006, p. 47). A partir disso, o autor compôs a fala dos personagens utilizando-se de versos originais do texto. Nas quarenta e oito páginas do livro, os versos de Camões são traduzidos em imagens. A transposição dos versos respeita a métrica do texto original, contribuindo para que a narrativa gráfica flua junto com o poema. Desse modo, em meu Trabalho de Conclusão de Curso, destaquei que a obra de Nesti trata-se de uma boa opção para os leitores não acostumados a narrativas em verso, ou seja, o recurso utilizado por Nesti facilita

o primeiro contato com a obra de Camões através da HQ, mantendo, contudo, trechos da obra original.

Além disso, durante aquela pesquisa, elucidei diversos aspectos da adaptação de Nesti, como o fato de o autor também apresentar uma breve biografia do escritor português. Como afirma Lielson Zeni (2009), em breve alusão a essa mesma adaptação, “pode ser interessante que os alunos conheçam parte da história quando forem ler efetivamente o texto em verso” (2009, p. 147). Analisei também outros aspectos, como o fato de o autor dar destaque à imagem de Camões, que é protagonizada de uma maneira caricatural. Enfim, observei que as ilustrações relacionadas aos trechos selecionados pelo autor possuem um estilo despojado e caricatural, o que confere certo tom humorístico ao conjunto.

Ainda na pesquisa do TCC, realizei observações minuciosas a respeito da adaptação de Nesti em comparação com a obra original. Foram investigados os recursos utilizados pelo quadrinista na transposição de um gênero para o outro, e a redução e a simplificação do enredo do texto original. Ademais, busquei compreender as vantagens e desvantagens das adaptações de clássicos da literatura para os quadrinhos.

Observei, no tocante à permanência do épico, que a presença de Camões na HQ, interferindo todo o tempo na recepção ao poema, funciona como uma espécie de releitura dos excursos líricos e da participação do autor no que é narrado. De outro lado, o enfoque em episódios de valor mítico pareceu realçar o plano maravilhoso do poema original, o que, de certo modo, também deu ênfase à figura heroica dos navegantes, pelos enfrentamentos míticos que tiveram. Já o plano histórico de *Os Lusíadas* ficou prejudicado na obra adaptada, pelo centramento no maravilhoso, aspecto épico que será destacado posteriormente ao longo do livro. Contudo, também foi observado na HQ que a pouca presença do histórico pode ser atenuada por uma mediação de qualidade por parte do professor que trabalhe com a adaptação.

Cheguei à conclusão de que a utilização de *Os Lusíadas* em quadrinhos na escola pode, sim, promover um contato indireto inicial positivo com a obra camoniana a estudantes não acostumados às leituras épicas, pois o conhecimento inicial da obra, por meio da HQ, se torna atraente por várias razões: texto reduzido, explicações metatextuais, páginas ilustradas, etc. Contudo, também foi destacado que a HQ não substitui a obra literária original. A leitura dos quadrinhos é valiosa, porém não deve ser única, uma vez que a adaptação não pode suprir a exuberância da obra original em termos de linguagem, estrutura, estilística, entre outros aspectos. A adaptação do texto épico, por exemplo, serve como meio de conquista prévia de informações históricas, míticas e estéticas que favorecem a posterior leitura da obra original, ou seja, um caminho mais ameno que pode aguçar o sentido para leituras renovadas sobre mitos, heroísmo épico e para conhecer diferentes personagens ou enredos clássicos.

Concluí, enfim, que, através da obra de Nesti, o aluno pode ser levado a um contato indireto inicial com a épica camoniana que posteriormente poderá auxiliá-lo a melhor compreender o texto original. Todavia, destaquei como ponto negativo o fato de que o aluno, ao ter contato com uma adaptação, poderia adiar o contato direto com a obra original, o que, de certo modo, indica uma visão preconcebida de que esse aluno não está preparado para uma leitura mais complexa. Assim, a presença material da obra de Camões durante o processo de leitura e interpretação é relevante e funciona como fator de estímulo à posterior busca pelo contato direto com a fonte.

Esclareci que Nesti, com a concepção criativa de sua adaptação, que se centrou nos episódios mais marcantes de *Os Lusíadas*, permite, a nosso ver, que o trabalho com o gênero épico ganhe espaço nas salas de aula, ainda que, para o sucesso dessa presença, incidam enormemente o conhecimento prévio do texto por parte do professor e a visita frequente ao texto em si, para que o próprio sentido da adaptação como gênero textual seja valorizado.

Ainda que a abordagem aos antecedentes da pesquisa de Mes-trado tenha sido sintética, creio ter deixado claro que partimos, aqui, da visão de que a utilização dos textos literários adaptados possibilita uma aprendizagem da língua mais contextualizada, eficaz e poderosa, ao mesmo tempo em que incentiva o prazer da leitura naquilo que ela contém de novidade, de simbologia e de conexão com o humano, o que, na perspectiva de Antonio Candido (2011), é o que pode fazer da experiência literária uma ponte para a valorização do humano.

Nesse viés, é possível conjugar livros clássicos e Educação Infantil e Juvenil, mas, de fato, a presença do professor ou da professora e do livro adaptado como mediadores são, nessa fase, o melhor caminho para a iniciação à leitura clássica, pois, como frisou Magnani (2015), é um direito das crianças (e também de adolescentes e jovens) usufruir daquilo que somente o bom texto literário pode oferecer.

Assim, faz-se necessário que a literatura esteja sempre ao alcance das crianças (grandes e pequenas, como grifa a autora) não somente na escola, mas em casa, e onde mais se deseje, como uma experiência não limitada, impedida ou negada, mas de modo a propiciar o direito pleno à leitura, que possui notável capacidade de contribuir para a própria conquista do direito à cidadania.

Outro comentário introdutório importante é que a adaptação de uma obra clássica literária para crianças e jovens diz respeito à reprodução do cânone, na medida em que reconhece e ratifica uma tradição cultural literária visando a formar leitores que darão continuidade a essa tradição. Sem entrar, propriamente, na discussão sobre o conceito de “cânone” e nas circunstâncias que o envolvem, não é possível negar a representatividade cultural de obras tidas como “clássicas”. O contato com elas explica os próprios caminhos que a Humanidade tem seguido, porque nos permite identificar as temáticas, as tramas, os conflitos, os heroísmos e anti-heroísmos e a linguagem, entre outros aspectos, que o tempo e a recepção trataram de consagrar como cânone literário.

No âmbito das culturas de língua portuguesa, a adaptação de obras literárias clássicas escritas no mesmo idioma é pertinente e importante como instrumento para a formação de leitores e leitoras integrados/as e cientes do rico repertório literário em língua vernácula. Há, contudo, de se pensar com profundidade sobre as reais necessidades de retextualização, considerando suas várias formas, e sempre avaliar o momento em que o contato direto com o texto original deve ser promovido.

Todos esses comentários respaldam a ideia de que trabalhar com adaptações em que a opção foi o texto narrativo – tal como se dá nas obras que constituem nosso *corpora* – reflete uma alteração no gênero literário que, possivelmente, incide para mudanças mais intensas em relação à obra original. Questões como: que tratamento as formas então figuradas, próprias da dimensão lírica que toda epopeia também possui, recebem?; que transformações, no plano da linguagem, foram feitas?; em que medida essas transformações atingem, especificamente, o repertório mítico da epopeia camoniana? Em síntese, para envederar por essas questões, a partir das adaptações de Rubem Braga e Edson Rocha Braga; Luiz Maria Veiga, e Ricardo Vale, e saber como os autores dessas adaptações trabalharam com a matéria linguística e mítica da épopeia camoniana, optei pelo enfoque no plano maravilhoso, mais precisamente nas passagens que compõem “O Concílio dos Deuses”, de modo a realizar uma análise metonímica dos recursos de adaptação das três obras.

O foco no elemento maravilhoso teve origem no gosto pessoal pela mitologia, em especial pela passagem em questão d’*Os Lusíadas*, associado ao fato de lidar com obras adaptadas em outros estudos. Arelado a esse contexto, colabora também o fato da experiência com estudos épicos, com foco na mitologia. Pensando nessa perspectiva, surgiu a ideia de se trabalhar com um tema que seja de interesse do público infantojuvenil, haja vista que o plano maravilhoso é algo que

chama a atenção dos alunos por se tratar de algo que está presente em suas experiências, considerando que personagens do plano maravilhoso se unem harmoniosamente à realidade, promovendo o encantamento do leitor. Com o objetivo de estudar, analisar e buscar compreender como as adaptações de clássicos literários podem ser inseridas de forma mais sutil na sala de aula, promovendo o conhecimento dessas obras através do texto adaptado, deu-se a decisão pelo *corpora* deste livro.

Cabe, ainda, um esclarecimento sobre o porquê de ter centrado minhas reflexões especificamente n’“O Concílio dos Deuses”. E, nesse sentido, faço alusão às palavras de Dinah Rodrigues na orelha de *Entre deuses e monstros* (2007), de Lia Neiva:

Cada povo tem sua coleção de lendas e mitos: a sua mitologia. Dentre diversas mitologias, a grega tem especial importância para o mundo ocidental, do qual somos parte. As artes, a ciência e até a própria língua vão buscar na cultura helênica elementos para os seus labores específicos.

A epopeia camoniana, tal como diversas outras obras de sua época, tem, segundo Gilbert Highet, uma “dívida” com a poesia clássica². Incluído nessa dívida está o repertório mitológico da cultura greco-romana. Por isso, o próprio Highet afirmará que o poema épico de Camões “*es suntuosamente clásico por su estilo, sus episodios y su ambiente*” (1954, p. 229). O “Concílio dos Deuses” trata-se, justamente, de um conjunto de episódios em que esse repertório será tomado, criando um “pano de fundo” que aproxima os referentes pagãos e cristãos, ainda que não diretamente. Voltando a citar Highet acerca das epopeias renascentistas, temos:

2 “La deuda de las epopeyas del Renacimiento a la poesía clásica es más evidente, y alcanza no menor hondura”(HIGHET, 1954, p. 228) [comparação com a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri].

Una parte esencial de la epopeya es lo sobrenatural, que da a las hazañas heroicas su trasfondo espiritual. Encontramos que en las epopeyas de asuntos modernos la mitología grecorromana es la que suministra prácticamente todos los elementos sobrenaturales (1954, p. 235).

Verificar, portanto, o tratamento que as obras adaptadas da epopeia camoniana dão ao conjunto de episódios relacionados ao Concílio dos Deuses nos permitirá perceber não só os aspectos estruturais e linguísticos que foram alterados, como também constatar o modo como obras inseridas nos séculos XX e XXI revigoraram as próprias imagens míticas tomadas por Camões.

Estruturalmente, o livro se apresentará em três seções. A primeira reunirá reflexões teórico-críticas sobre a literatura adaptada, dividindo-se em quatro subseções, a saber: a leitura e literatura na escola; o questionamento acerca do “ser ou não ser” da literatura adaptada; o dimensionamento de categorias relacionadas à adaptação literária, e a presença de *Os Lusíadas* na escola. Para essa abordagem, foram fundamentais as leituras de Marilise Rezende Bertin (2008), Maria Alice Gonçalves Antunes (2007), Roxane Rojo (2015), José Augusto Cardoso Bernardes (2013), Rui Afonso Mateus (2013, 2015), Maria do Rosário Mortatti Magnani (2001 e 2015), Antonio Candido (2011) e Regina Lúcia Péret Dell’Isola (2013). Na quarta subseção, refiro-me, de forma abrangente, à importância da presença de *Os Lusíadas* na sala de aula. As visões desses autores e dessas autoras puderam dar à análise realizada o respaldo do que existe de mais atual em relação à prática da leitura no âmbito da infância e da juventude, com especial foco na leitura na escola e no uso de literatura adaptada como recurso para a formação de apreciadores e apreciadoras da tradição clássica. Nesse sentido, também serão discutidos o conceito de “retextualização” e as categorias que, em termos metodológicos, nortearão as análises desenvolvidas na seção 3, a saber: retextualização envolvendo

mudança de gênero literário; retextualização envolvendo alterações lexicais; retextualização envolvendo alterações morfossintáticas; retextualização envolvendo alterações contextuais (históricas e míticas, no caso do texto-fonte épico); retextualização envolvendo inserção de novas partes (recriação); retextualização envolvendo exclusão de partes; retextualização envolvendo inserção de metatextos e retextualização envolvendo outras linguagens, caracterizando o hibridismo entre o literário e outras formas de expressão. Nessa mesma seção, serão apresentadas algumas informações sobre as três obras escolhidas para a análise, de modo a apresentar a proposta editorial que cada uma contém.

A segunda seção, por sua vez, abordará temáticas relacionadas ao gênero épico em geral, aos aspectos épicos da epopeia camoniana e aos trechos que compõem o chamado “Concílio dos Deuses”. Haverá uma divisão em duas subseções, quais sejam: aspectos gerais de *Os Lusíadas*, em que me baseio nas reflexões sobre o gênero épico de Leo Pollmann (1973), Anazildo Vasconcelos da Silva (2007) e Christina Ramalho (2007, 2013); abordagens críticas à obra de Camões realizadas por Silvério Benedito (1997) e Massaud Moisés (2004); e, em especial, considerações sobre “O Concílio dos Deuses” de Emanuel Paulo Ramos (1946), de Saraiva (1963), de Nascimento e Oliveira (2011), de Oliveira e Silva (2011), de João R. Figueiredo (2014), de Matheus Trevizam (2013), de Antonio Candido (1998) e do próprio Benedito (1997). O objetivo principal dessa seção é configurar a base teórico-crítica necessária para a percepção da manutenção ou não de determinados aspectos épicos de *Os Lusíadas* nas três obras adaptadas escolhidas para serem estudadas, de modo a somar ao enfoque das formas de retextualização os aspectos próprios do gênero épico, principalmente por sabermos que entre a obra original e as adaptações há uma mudança de gênero literário.

A terceira seção configurará a análise propriamente dita das adaptações da epopeia camoniana realizadas por Rubem Braga e Ed-

son Rocha Braga; Luiz Maria Veiga, e Ricardo Vale. Antes, contudo, das análises, apresentarei, em “Iniciando pela proposição”, uma breve comparação entre as três obras, a partir da presença, em forma de narrativa, do trecho que, em *Os Lusíadas*, configura a proposição da epopeia camoniana. O objetivo é promover o reconhecimento inicial da forma estética de cada obra. Em seguida, serão apresentadas as análises individuais das obras, a partir do centramento em “O Concílio dos Deuses”, seguindo a metodologia definida nas seções 1 (retextualização) e 2 (aspectos épicos).

A expectativa é que a pesquisa realizada componha material de reflexão crítica sobre o fenômeno da adaptação de obras épicas que possa orientar professores e professoras que optem pela presença desse tipo de realização literária em sala de aula, demonstrando como as transformações realizadas pelos autores das adaptações podem promover interessantes discussões sobre a própria Língua Portuguesa, bem como sobre a criação e os gêneros literários. Ainda que não se apresente aqui, propriamente, uma metodologia geral para a abordagem ao épico adaptado na escola, muitas das considerações feitas certamente podem ser ampliadas e integradas à observação de outras adaptações para crianças e jovens que dialoguem com o gênero épico. De toda maneira, já se pode antecipar a visão de que essas adaptações contribuem para dar visibilidade a obras que provavelmente não circulariam mais no nível básico de ensino em suas formas originais ou em traduções que respeitem sua extensão, sua estrutura e seu conteúdo.

1. REFLEXÕES TEÓRICO-CRÍTICAS SOBRE A LITERATURA ADAPTADA

Marilise Rezende Bertin, em sua dissertação *Traduções, adaptações, apropriações: reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare* (USP, 2008), afirma que Hans Vermeer e Georges Bastin “ênfatizam a função específica da adaptação: ser endereçada a um público que dela necessita” (2008, p. 54). Partimos dessa citação feita por Bertin para promover uma relação entre o pensamento por ela referenciado e o que defendeu Candido no famoso ensaio “O direito à literatura”, ao dizer que a literatura “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (2011, p. 182).

Tomando como válida a visão de Candido, pode-se entender, em especial, a adaptação de textos literários de um mesmo idioma¹ como uma realização especificamente voltada para suprir um direito e uma necessidade de leitores e leitoras mais jovens: o de se encontrarem com obras que, seja pelo distanciamento temporal (que, muitas vezes, também incide para um distanciamento linguístico ou, ao menos, vo-

1 Não abordaremos a adaptação aliada à tradução.

cabular), seja pelo distanciamento espacial (já que a Língua Portuguesa se espalha por diferentes continentes), não poderiam ser por esse público fruídas sem uma mediação que diminuísse essas distâncias. Assim, é pelo viés que compreende a grande contribuição, em termos de investimento no humano, que o contato com produções literárias fundamentais no processo de formação das culturas de Língua Portuguesa pode promover que entendemos que adaptações de obras como *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, são, sim, necessárias, ainda que a preocupação com sua qualidade não possa, igualmente, deixar de ser considerada um imperativo.

Aceitando, portanto, as adaptações de obras literárias em Língua Portuguesa para o público infantil ou juvenil como um fato cultural necessário e plenamente sustentado por uma realidade que, em princípio, distanciaria leitores e leitoras crianças ou jovens de uma epopeia como a camoniana, pelo tanto de informações históricas e contextuais que a obra possui; pela extensão vasta do poema e pelo rebuscamento da linguagem, se tomarmos os padrões linguísticos da contemporaneidade como parâmetro, tecemos aqui algumas considerações teórico-críticas sobre os temas “leitura de textos literários” e “adaptação literária”.

Para uma melhor compreensão do texto adaptado desde seu processo de construção até o momento em que chega às mãos do leitor ou da leitora, há de se destacar também o que o crítico Bastin (1998) aborda como “literatura pontual”, isto é, quando um termo da língua da obra adaptada traz alguma expressão que não existe na língua na qual a obra está sendo adaptada. Nesse caso, é realizada uma adaptação da expressão, ou seja, troca-se por uma similar que seja conhecida para facilitar a interação com diferenças linguísticas e culturais específicas. No entanto, o autor elucida que a utilização de termos pontuais não acarreta nenhum prejuízo ao texto como um todo. Porém, paralelamente à “literatura pontual”, tem-se o termo “literatura global”, o qual será

bastante abordado nesta pesquisa. Esse último termo, segundo Bastin, diz respeito à ruptura no processo de comunicação, quando há uma nova época, uma nova visão, um novo destinatário. Nesse caso, considerando que a ideia de “literatura pontual” não cabe nesta análise por não haver idiomas diferentes envolvidos, vale a observação de como se dão as adaptações (atuais) de *Os Lusíadas* que serão analisadas, haja vista que a obra original foi publicada em 1572, ou seja, na segunda metade do século XV, dentro, portanto, de outra realidade, de outra época, o que configura o que Bastin chama de “literatura global”.

Ao buscar a origem do termo adaptação, encontramos uma abordagem realizada por Bertin, na qual se explica a forma como Bastin (1998) define o termo. Assim, descobrimos que “adaptação” vem do latim “aptare ad”, isto é, “ajustar com alvo a”. Para ir mais além, Bertin destaca os substantivos mais comuns descobertos por Bastin em sua leitura da *Enciclopédia Universal* sobre adaptação, a saber: acomodação, aclimação e assimilação, e que os verbos mais usados são aclimatar-se, acostumar-se e ajustar-se. Ou, ainda, numa abordagem mais ampla das expressões que aparecem, temos: tradução livre, tradução oblíqua, acomodação, transposição, imitação, redistribuição, arranjo, ajuste, liberdade, modificação. Além de todas essas expressões ou termos relacionados à adaptação literária, há uma em especial que se pode aplicar a todas as expressões que dizem respeito à adaptação, qual seja: “realização de um equilíbrio”. Partindo disso, Bertin afirma que “em todos os casos, incluindo a tradução, parte-se da ruptura de um equilíbrio pré-existente que desencadeia mecanismos de adaptação com metas de reestabelecer o equilíbrio rompido” (2008, p. 52). Bastin, nesse sentido, cita a adaptação como sendo uma estratégia que se divide em dois tipos, os quais nomeia como “literatura pontual ou global”, já supracitados.

Partindo desses conceitos, citamos a tese de Maria Alice Gonçalves Antunes, intitulada *Tradução e adaptação: o caso de Sargento Getúlio / Sergeant Getúlio* (PUC-Rio, 2007), para exemplificar termos

criados por Bastin. Aqui, enfocamos o termo “global”, uma vez que as adaptações que compõem o *corpora* deste trabalho dialogam muito bem nesse termo, pelo fato de que o estudo centra-se na adaptação em si, ou seja, não aliada à tradução. Bastin (apud BAKER, 1998, p. 7) define a adaptação global “como uma estratégia geral que pretende reconstruir o propósito, função ou impacto do texto original. A intervenção do tradutor é sistemática e ele pode sacrificar elementos formais e até mesmo o significado para reproduzir a função do original”. Desse modo, podem ser incluídos na adaptação global os textos escritos para um público específico, por exemplo.

Após essa breve explicação sobre as expressões criadas por Bastin e destacadas pelas autoras Bertin (2008) e Antunes (2007), esclarecemos que o nosso principal objetivo com esta abordagem é definir alguns caminhos teóricos e críticos para a reflexão sobre adaptações contemporâneas de *Os Lusíadas*, centrando-nos no tratamento dado às representações presentes no episódio mítico conhecido como “O Concílio dos Deuses”, que integra a epopeia original. Assim sendo, passamos às questões envolvidas na análise da presença de adaptações literárias para crianças e jovens, tendo como ponto de partida uma questão de caráter mais geral e filosófico ligada ao “ser ou não ser” da literatura adaptada.

1.1 Sobre leitura e literatura na escola

Em âmbito mais amplo que o da presença da literatura adaptada nos espaços escolares, a própria presença da literatura nesses espaços é problemática. Por isso, vale iniciar esta abordagem com algumas reflexões breves sobre essa questão. Partimos de Bernardes e Mateus (2013), destacando como suas ponderações, erigidas a partir do universo escolar português, são perfeitamente compatíveis com a realidade escolar brasileira.

Bernardes e Mateus (2013) elucidam que o sentimento de angústia em relação à leitura literária é inerente a termos como “A morte da literatura”, “A literatura em perigo”, “O fim da literatura”, expressões que afloram ainda mais o sentimento de distanciamento entre a literatura e a escola, sentimento esse responsável pelo desânimo dos amantes de obras literárias.

Os dois críticos destacam que o ensino da literatura enfrenta tempos difíceis, pois é clara a diminuição da inclusão da literatura nos planos e manuais dos programas escolares, e, mesmo quando presente, ela não recebe a devida importância, já que os conteúdos literários costumam ser inseridos de maneira fragmentada com ênfase nos gêneros ou tipos discursivos. Bernardes e Mateus abordam que os textos literários, quando incluídos nos programas de disciplinas, são utilizados igualmente como textos não-literários, e, por isso, “suprimindo aquilo que nos tínhamos habituado a encarar como sendo específico da literatura: a especial manifestação de um sentido indeterminado e a consequente remissão para uma realidade alternativa, situada para além das coordenadas empíricas” (2013, p. 21).

Desse modo, a indiferença com que a literatura é tratada, no âmbito da realidade escolar, expõe a complexidade do pressuposto de o texto literário estar no mesmo plano de quaisquer tipos de discurso verbal. A literatura não pode ser resumida a um fato de um discurso corriqueiro, pois envolve uma ação interpretativa à qual se relacionam aspectos histórico- culturais, retóricos e simbólicos, que revelam sua importância no ensino, para que seja cultivada no âmbito escolar como base sólida na construção identitária, uma vez que é de amplo conhecimento o papel que exerce a escola, na Educação Básica, para a construção do gosto literário.

Buscando esclarecer a questão da formação do gosto literário, sustentamo-nos no que Bernardes e Mateus (2013) destacam sobre “cultura literária”, que, a princípio, não se trata simplesmente da soma

de conhecimentos ou da convivência com os livros, mas da capacidade de identificar as bases nas quais se asseguram esse tipo de conhecimento. Para isso, é necessário analisar todo o histórico de ensino do texto literário, percebendo que o trabalho analítico em sala de aula resumiu-se, nos últimos tempos, de forma geral, a perguntas e respostas prontas, sem espaço para aprofundamento e questionamentos, que possivelmente viriam a acrescentar na formação do gosto literário.

Ainda sobre “as bases” da formação do gosto literário, vale destacar, à luz de Magnani, que elas têm origem ainda na alfabetização, quando os discentes aprendem a decodificar as palavras. Na maioria dos casos, o contato de discentes com a palavra, ainda nesses tempos pós- modernos e tecnológicos, restringe-se a cartilhas e outros materiais tradicionais de leitura. No entanto, após esses discentes dominarem a leitura e a escrita, muitas vezes ficam presos somente ao livro didático, que continua a ser sua única fonte de leitura, como afirmou Magnani em 2001 e como, ainda hoje, muitos analistas afirmam. Apesar de alguns livros apresentarem textos de diversos autores (com espaço mínimo, ainda, para as escritoras, cabe dizer), citações de obras literárias, recortes de obras, esses são exceções à regra, lamentavelmente. E essa situação não atinge somente os discentes, abrange também os docentes, pois “é sabido que a cultura literária pressupõe hoje uma forte componente teórico-metodológica que, em alguns casos, supera o conhecimento de uma massa textual relacionável entre si, do ponto de vista histórico-cultural” (BERNARDES; MATEUS, 2013, p. 31-32). Essa colocação se sustenta, por exemplo, no fato de que profissionais de Letras frequentam mais eventos de formação sobre orientações teóricas e terminologias, resultando em ações individualistas, puramente metodológicas, que vêm do ensino superior e que se refletem com vigor nas salas de aula de forma nociva, visto que os discentes são induzidos a seguir pelo mesmo caminho, tornando-se vítimas da “educação para o lucro”, privados da “educação para a de-

mocracia”, dicotomia estabelecida por Martha Nussbaum (2010 apud BERNARDES; MATEUS, 2013).

Conforme Magnani cita no artigo “Literatura (a boa): mantenha sempre ao alcance de crianças”, republicado em 2015, as dificuldades no ensino da leitura e escrita são muitas. Apesar dos avanços na educação brasileira na última década, a má qualidade do ensino na Educação Básica em todos os aspectos é notável, porém o problema de leitura é o mais considerável. E, em busca de solução, as políticas públicas desempenham um importante papel, criando propostas didático-pedagógicas para a renovação da metodologia a serem praticadas pelos professores que ensinam a ler e escrever, principalmente na fase de alfabetização. Posto isso, a autora destaca a importância da alfabetização na infância, uma vez que:

É lendo e produzindo textos que se aprende a ler e escrever. Não se trata, portanto, de ensinar e aprender uma habilidade auditivo-visual-motora ou comportamentos leitores, como algo que antecede, como pré-requisito, o ler e escrever; trata-se de processos simultâneos, senão esse aprendizado não pode ocorrer, porque ler e produzir textos são, para o ser humano, necessidades essenciais. E ensinar e aprender a ler, principalmente, são também atividades humanas que, no âmbito da Educação Básica, se podem e se devem mesmo iniciar com crianças muito pequenas (MAGNANI, 2015, p. 90).

Nesse sentido, a autora também elucida que a prática de leitura e a de produção de textos são responsáveis pelo aprendizado da leitura e da escrita, posto que é lendo e produzindo textos que se aprende, de fato, a ler e escrever.

O texto dispõe de tudo o que é imprescindível para executar o ensino de leitura e escrita. Nesse contexto, Magnani destaca que o texto disponibiliza: os grafemas, os fonemas, as sílabas e as palavras, as frases e os períodos, os acentos gráficos, os sinais de pontuação, a

ortografia, a caligrafia, a forma, o conteúdo, o contexto, enfim, o texto apreende todos os aspectos – dos mais simples aos mais complexos – indispensáveis que permitem ler e escrever de forma profícua. Portanto, todos esses pontos supracitados, além dos que não o foram, devem ser considerados no ensino–aprendizagem da leitura. E, quando se trata de crianças no início da alfabetização, é de suma importância priorizar o ensino da leitura através de textos. Muito embora a leitura e a escrita não devam ser compreendidas como ações distintas, há de se priorizar a leitura nessa fase para que se configure um processo de sedução, de tal modo que a leitura seja algo prazeroso, e assim seja construída uma base sólida para todas as ações futuras, dentro e fora do ambiente escolar.

Outro problema enfrentado no início da alfabetização, seja com crianças ou recém– ingressantes no processo de escolarização, são as escolhas dos textos, pois o que ocorre é a preferência pelos textos utilizados no cotidiano, a saber: receitas culinárias, rótulos de embalagens, listas de compras, bulas de remédio, dentre outros, que não apresentam resultados eficazes em termos de despertar a atenção para o uso simbólico das palavras. Apesar da importância da presença diversificada de gêneros, tipos e suportes textuais durante esse processo, eles não atingem o objetivo crucial, qual seja, a formação humana do/a aluno/a tão defendida, aliás, por Candido.

Expandindo o que vem sendo colocado pela crítica em geral, é válido frisar que a aprendizagem da língua portuguesa aliada ao texto literário possibilita a construção de uma competência linguística mais firme. Assim, de acordo com os estudiosos Bernardes e Mateus (2015), é necessário destacar que o texto literário abrange realizações da língua que atravessam todos os contextos e situações de comunicação, permitindo o contato com a língua em todas as suas modalidades. Além disso, é possível, através dele, proporcionar a alunos e alunas material de leitura com significação e representação do mundo, o que

pode levá-los/as a atingir um grau de autenticidade mais elevado no tocante à representação das trocas discursivas de que língua dispõe, permitindo-lhes alcançar a capacidade de compreensão e interpretação de textos mais elaborados, que, dificilmente, através de textos do cotidiano, teriam. O texto literário, portanto, garante a aquisição de competências linguísticas diversificadas, haja vista que “a dimensão da *ficcionalidade, estranheza e diferença* que caracteriza os usos literários da língua pode fornecer uma motivação adicional para a leitura e a aprendizagem” (BERNARDES; MATEUS, 2015, p. 42), ajustável a textos que podem ser selecionados de acordo com as diferentes faixas etárias. Além disso, os autores elucidam que:

O texto literário faculta, de facto, experiências culturais e um conhecimento do humano indisponíveis nas outras modalidades textuais utilizadas na aula de Língua Materna. Desse modo, o treino linguístico realizado nesta base possui um relevo cultural que ultrapassa a dimensão cognitiva, estabelecendo ligações com temas que interessam ao aluno para além da sua existência enquanto aluno e fazendo com que este, em função do seu grau de maturidade, se aperceba da dimensão cívica, comunitária e humana da língua, cujo domínio vai muito além da mestria no uso das suas estruturas (BERNARDES; MATEUS, 2015, p. 42).

Concluindo esta primeira abordagem, sabemos que o ler e o escrever estão na base da formação do ser humano, pois envolvem o contato com outros seres humanos, a inserção qualitativa em um grupo social, a necessidade do real e do irreal, a consciência de si próprio, do mundo e dos outros. Do ponto de vista de Magnani, aprender a ler e escrever representa avanço na compreensão da língua, das modalidades orais, das funções de escrita e leitura. E, para que esse avanço seja possível, é indispensável, desde a infância, o contato com os textos literários, de modo a propiciar o acesso à literatura o mais cedo possível. Disponibilizar os livros em sala de aula, em bibliotecas, em oficinas,

durante as aulas de ensino da leitura, torná-los reais e apalpáveis são ações que constituem a formação construtiva. Entre esses livros estarão aqueles que chamamos de “literatura adaptada”, sobre cujo papel refletiremos a seguir.

1.2 O “ser ou não ser” da literatura adaptada

Roxane Rojo, refletindo sobre o contexto contemporâneo relacionado à prática da leitura, afirma que “já não basta mais a leitura do texto verbal escrito – é preciso colocá-lo em relação com o conjunto dos signos de outras modalidades de linguagem (imagem estática, imagem em movimento, som, fala)” (2013, p. 20). Diante de tal afirmação, e complementando o que já foi dito, como pensarmos na leitura de textos antigos e de feição erudita para os padrões de nossos dias, de que é exemplo *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, sem considerarmos a mediação que adaptações literárias promovem? De outro lado, como ignorar que esse tipo de texto, a literatura adaptada, é visto de forma negativa por muitos/as críticos/as, e mesmo por professores/as, que ainda defendem o contato com as obras originais? Mais ainda, quais são os aspectos que devem ser considerados quando falamos em “adaptação de obra literária”? As questões são muitas. Mas buscaremos, no âmbito desse estudo, ao menos algumas possibilidades de respostas.

De modo geral, pode-se afirmar que o caminho que as adaptações que clássicos literários percorrem é árduo, se se levar em consideração o descrédito que atualmente atinge a sua presença e permanência no ensino de literatura. Esse descrédito se relaciona, principalmente, à visão de que um verdadeiro mercado de livros passou a orientar as leituras dentro das instituições de ensino. Assim, adaptações das mais variadas feições invadem as prateleiras das livrarias e são incluídas em projetos de leitura dentro das escolas, sem que haja, necessariamente,

te, uma mediação de especialista e/ou uma análise pormenorizada da qualidade dos textos divulgados como “adaptações”.

A necessidade de adaptar um clássico de literatura surge, de acordo com a nota de apresentação da adaptação de *Os Lusíadas*, de Luiz Veiga (2005), quando há algum descompasso entre a obra e o leitor. Os clássicos da literatura universal adaptados para o público infantil e/ou juvenil, nesse sentido, agem como facilitadores, impedindo que, por causa da dificuldade de compreensão da obra original, o/a leitor/a tenha o prazer e a fluência pela leitura afetados. As adaptações, portanto, quebram as barreiras provocadas pelo distanciamento imposto pelo estilo de época do autor. Assim, um poema épico, como *Os Lusíadas*, pode ser adaptado em uma narrativa mais fluente, aprazível, apropriada ao costume e ao gosto do/a leitor/a contemporâneo/a; assim como uma peça de Shakespeare pode ser adaptada para um romance destinado a uma dada faixa etária. Aqui, podemos nos valer do ditado popular “Não é o que se diz, mas como se diz algo”. Desse modo, é interessante ressaltar que, ao se adaptar um clássico literário, não se busca apenas simplificar, reduzir ou facilitar a obra, mas, sobretudo, criar um meio de aproximação que permita um primeiro contato inicial com uma obra que, talvez, sequer chegaria a ser conhecida mesmo na fase adulta. Sobre as obras que escolhemos estudar, seguem algumas informações que denotam a filosofia editorial em relação ao processo de adaptação literária.

A adaptação de Luiz Veiga, publicada pela editora Escala Educacional, compõe a Série Reviver, que, segundo a editora, reúne clássicos adaptados por escritores experientes da literatura infantojuvenil brasileira, escritos com um cuidado especial em respeito à temática, à trama e à estrutura do texto original, tornando a história da obra mais concisa sem a modificar. Assim, visa a manter os principais acontecimentos, personagens e características da obra original. No entanto, de acordo com a nota de apresentação da adaptação de Veiga, mudam-se

os ritmos, o jeito de ligar algumas partes, porém se busca manter a essência da obra. Dessa maneira, “os clássicos da Reviver diminuem a distância entre a obra e o leitor porque apresentam explicações e contextualizações sobre a época, o tema, o autor” (2015, p. 5). A obra de Veiga, assim como os livros da Reviver, apresenta paratextos, e, após o final do texto, traz informações complementares sobre o autor da adaptação, para que o/a leitor/a desfrute da riqueza e do prazer da leitura.

Nesse contexto, abordamos também o que diz a Editora Scipione, que publicou a adaptação de *Os Lusíadas* de Rubem Braga e Edson Braga (2001), a qual compõe a Série Reencontro, que, por sua vez, é dividida em quatro blocos temáticos: aventura, mistério, humor e romance. De acordo com a editora, trata-se de uma coleção que já conta com diversas obras adaptadas, como as de Shakespeare, Oscar Wilde, Luís de Camões, Voltaire, Miguel de Cervantes, Gustave Flaubert. Como o próprio nome da série sugere, a coleção visa a possibilitar ao público jovem redescobrir o prazer e a importância da leitura dos clássicos através dos textos adaptados com uma linguagem acessível e agradável, buscando quebrar barreiras impostas pela ideia de que esses textos devem possuir uma linguagem erudita e rebuscada. Em sua nota sobre as adaptações, a editora convida o/a leitor/a para um encontro com os clássicos da Literatura Mundial, além de possibilitar ao/à professor/a acompanhar a obra com um Roteiro interdisciplinar de leitura e atividades, o qual traz contextualizações históricas e literárias, com sugestões de outros gêneros que dialogam com a obra em questão.

No tocante à adaptação destinada especialmente a cada faixa etária, destaca-se a adaptação de *Os Lusíadas* de Ricardo Vale (2005), publicada pela editora Escala Educacional, que é destinada a crianças menores e que, por isso, recebe um investimento mais especial nas ilustrações, além de possuir atividades lúdicas ao final do livro. Essa

obra compõe a Coleção Recontar, que conta com tantos outros títulos de clássicos, como *Fábulas*, de Esopo, *Odisseia* e *Ilíada*, ambas de Homero, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, entre tantas outras. Conscientes de que um clássico é um livro que nunca envelhece, os editores da Escala Educacional reafirmam que os clássicos são obras que perduram por gerações, sobrevivendo ao tempo, acumulando leitores/as ao longo dos anos, e que, para que isso seja possível, é necessário sempre apresentar uma grande história capaz de comover e envolver as pessoas. Assim, a adaptação de Vale pretende possibilitar o contato mediado de crianças com uma obra à qual não teriam acesso na versão original pela complexidade da linguagem para sua faixa etária. Desse modo, os editores afirmam que a melhor maneira de levar as crianças a construírem o hábito da leitura é criando uma parceria de obras já destinadas a elas com obras escritas por grandes autores em versões adaptadas. Assim, a Coleção Recontar tem a pretensão de levar às estantes das crianças nomes que compõem a enorme lista de clássicos da literatura mundial.

A qualidade das adaptações de clássicos da literatura é muito questionada. No entanto, essas adaptações apresentam mais vantagens do que desvantagens. Uma das vantagens é que o/a aluno/a adquire um contato indireto inicial com a literatura clássica, que o/a ajuda a ter uma melhor compreensão ao se deparar, posteriormente, com a obra original. Uma das desvantagens é que o/a aluno/a, ao ter contato com uma adaptação, tem adiado o contato direto com a obra original, o que, de certo modo, indica uma visão preconcebida – em muitos aspectos verdadeira

de que esse/a aluno/a não está preparado/a para uma leitura mais complexa. Além disso, corre-se o risco de que, ao desvendar o mistério da obra, o/a leitor/a se satisfaça por completo com a pequena “amostra” e perca o desejo pela leitura do texto original.

Nesse contexto, Magnani, no início do século XXI, afirmou que havia que se observar a presença da “trivialização” nos textos adaptados:

Além de serem comuns as adaptações diretas de textos clássicos estrangeiros que tradicionalmente agradam ao público infanto-juvenil brasileiro, existem outras que, indiretamente, se apropriam deles e repetem, de maneira trivializada, aspectos temáticos e recursos retóricos numa aproximação apenas tangencial e quase acidental das matrizes literárias (2001, p. 119–120).

Por outro lado, Magnani também refletiu sobre a pretensa justificativa de ser fundamental se utilizarem, nas escolas, obras diretamente produzidas para o público infantil e/ou juvenil. Essa visão parte de uma espécie de senso comum acerca de uma suposta “imaturidade” desse público para alcançar – tanto no âmbito da linguagem quanto no dos contextos históricos, geográficos e culturais envolvidos – a compreensão de obras literárias tidas como “adultas”:

[...] expande-se na escola de 1º. grau o que poderíamos chamar de um “funcionamento conforme” da literatura infanto-juvenil, o que, associado às péssimas condições de formação e trabalho do professor, à tradição retórica no ensino da literatura, às relações históricas entre literatura infanto-juvenil e educação, à oficialização que a circulação escolar oferece a esses textos, às contradições da escola num país capitalista de Terceiro Mundo e aos estímulos padronizados da indústria cultural na vida de nossos alunos, acaba moldando e imobilizando o gosto do leitor... (MAGNANI, 2001, p. 42–43).

Considerada a distância temporal entre as observações de Magnani e um século XXI que já caminha para o fim de seus primeiros vinte anos, pode-se dizer que não há muitas novidades nesse panorama. Pelo menos não no que se refere às contradições da escola brasileira, tão fragmentada e pouco ajustada a um pretenso desejo de mais

igualdade no acesso ao conhecimento. Se, de um lado, em espaços escolares privilegiados, o acesso a obras adaptadas com maior qualidade editorial é um fato; de outro, em espaços onde o acesso a produções editoriais depende de questões financeiras, é relativamente fácil encontrar a circulação de obras adaptadas produzidas apenas com intuito comercial, sem trabalho profissional de composição, ilustração e inserção de informações contextuais relevantes. Ou seja, qualidade acaba sendo um direito elitizado, que desconsidera o direito igualitário ao acesso de crianças, adolescentes e jovens ao conhecimento.

Cria-se, assim, um grande conflito que poderíamos chamar de “ser ou não ser” da literatura adaptada: facilitadora, estimulante ou redutora? E no recorte social: produto esteticamente desenvolvido para promover o encantamento de jovens leitores/as com a experiência literária ou produto de massa que dissolve justamente essa possibilidade de encantamento? Como garantir, indiscriminadamente, o direito ao acesso a adaptações literárias de qualidade?

No que diz respeito ao descrédito da literatura adaptada assinado por Magnani e, ainda em certos termos, válido em nossos dias, podemos dizer que esse olhar advém de diversas concessões e simplificações do ensino da literatura, sempre pautadas na justificativa de os textos literários serem os que exigem padrões de maturidade leitora mais complexos. Baseada nesses dados, Magnani afirmou que, por meio de práticas eficientes de leitura e interpretação de textos, se pode aprender a ler e a gostar de ler textos de qualidade literária, e a literatura adaptada, nesse sentido, pode ser um instrumento para isso, desde que, como já se ressaltou aqui, haja um sério investimento nesse trabalho de adaptação. Com efeito, passar da leitura em quantidade para a qualidade de leitura e vice-versa define uma trajetória que configura um processo real de aprendizagem e de formação do gosto.

Magnani elucidou, ainda, que a leitura, como processo de aquisição de conhecimento, engloba alguns procedimentos didáticos conse-

quentes da opção pela diversidade, dentre deles destaca “a ‘penetrabilidade’ e o ‘escalonamento’. Este diz respeito à adaptação da leitura à capacidade de apreensão do leitor; aquele oferece a possibilidade de ‘medir tanto nosso esforço, quanto nossas capacidades aquisitivas’” (2001, p. 139–140). A penetrabilidade atua como o desafio do conhecimento do novo e diferente. Magnani elucidou que o trabalho com a literatura em meio à diversidade, seja de enredos, procedimentos narrativos, gêneros, linguagens, autores/as e/ou métodos, de modo a romper com a limitação do amplamente conhecido, leva leitores e leitoras a ampliarem seus horizontes, o que pode ser um ponto de partida para a reflexão, análise e comparação com outros gêneros. Nesse sentido, a autora ressaltou que o estudo crítico e comparativo como um todo tem função desmistificadora e desautorizadora de modelos e recupera o prazer de descobrir que há muitas maneiras de ler e de escrever.

Bernardes e Mateus (2013), por sua vez, chamam a atenção para a prioridade que deve ter o texto literário, haja vista que há dificuldade em se trabalhar esses textos, sejam eles do século XVI ou do século XIX. E, se essa dificuldade é superior ao entendimento de um texto de opinião recente, por exemplo, o tempo perdido com este não é válido.

Entendemos que o reconhecimento e a avaliação da literatura adaptada como mediadora entre a formação do leitor infantojuvenil e a literatura clássica ocidental são imprescindíveis. Bernardes e Mateus falam sobre “adaptar-se à necessidade”, isto é, “tendo em conta os objetivos a alcançar – o fomento da leitura proveitosa, sob o ponto de vista intelectual e afetivo –, os textos devem, desde logo, ser adequados à sensibilidade dos alunos” (2013, p. 24). Assim, o texto adaptado deve ser algo prazeroso, de modo que atraia o aluno-leitor e a aluna-leitora, despertando neles e nelas o interesse pela leitura, além de permitir que esse estímulo esteja em constante progresso ao longo de sua formação.

No tocante à formação leitora, em especial no que diz respeito à literatura aliada ao ensino da Língua Portuguesa, é interessante que esse ensino aconteça a partir de textos literários e que, por meio da leitura e compreensão, da fala e escrita, alunos e alunas deem-se conta da possibilidade de percepção do não visível e palpável, bem como tenham sensações que por outro caminho não teriam e não permitiriam conhecer novos mundos e novas realidades. Portanto, através do ensino de literatura, abre-se um leque de oportunidades capaz de capacitar discentes a utilizarem a língua em diversas esferas do cotidiano. Assim, consoante Mateus e Bernardes, “através da literatura, os alunos (passiva e ativamente) aprendem, enfim, a usar a língua nos seus diferentes matizes e não apenas a servir-se dela como instrumento de comunicação imediata e funcional” (2013, p. 17).

É imprescindível, ainda, lembrar que “a adaptação estabelece com a obra canônica sobre a qual é exercida uma relação que se poderia dizer de mútua legitimação” (MATEUS, 2013, p. 22). Ou seja, a literatura adaptada é tida como modo de sobrevivência, ou, ainda, modo de reconfiguração da obra original, que, através da adaptação, é relançada e reforçada em sua posição de clássica.

A partir das considerações de Magnani e de Bernardes e Mateus, percebemos a necessidade de se atentar para os problemas enfrentados pela literatura no que diz respeito à sua inserção no âmbito escolar, haja vista que não é tão somente um problema de quantidade, muito embora este não deva ser menosprezado. Como frisam Bernardes e Mateus, o problema principal é como a literatura é posta em prática nas salas de aula, e, para resolver tal impasse, é importante que a formação docente passe por alterações, as quais implicam obrigatoriamente que o/a docente cultive o gosto pela leitura, para que, dessa maneira, possibilite o cumprimento da missão central: despertar nos/as discentes a leitura como algo aprazível e, assim, a convivência com os livros como aporte para alargar horizontes. Ao mesmo tempo, essa

formação literária dará aos/as docentes a condição de avaliarem as adaptações de obras literárias publicadas, tornando-os/as críticos/as e analistas dessas publicações.

1.3 Adaptação e categorias afins a serem dimensionadas

Além das reflexões anteriores, sobre leitura, literatura e adaptação, é igualmente importante considerar que, em tempos de extensas reflexões sobre os gêneros textuais, identifica-se uma situação fronteira entre a *adaptação literária* e o conceito de *retextualização* como uma ação diretamente ligada à produção textual. Ainda que brevemente, teceremos aqui algumas considerações sobre essa proximidade entre a adaptação literária como um gênero e a retextualização como um procedimento da escrita, com o objetivo de respaldar a visão de que aspectos teóricos do processo de retextualização podem ser aplicados à análise de adaptações literárias que optam por modificar o gênero literário da obra original. Iniciamos recapitulando o que expõe Bertin sobre a adaptação e suas formas, à luz de Bastin:

Bastin define a *adaptação* como uma estratégia e a divide em dois tipos: a *adaptação pontual*, quando existe a necessidade de adaptar alguns pontos de difícil compreensão, substituindo-os por outros, em outra língua, para que a compreensão se dê, pontualmente; e a *adaptação global*, quando o texto deve ser modificado como um todo, adaptado a um novo contexto (1998, apud BERTIN, 2008, p. 52-53).

Parece-nos que os dois tipos de adaptação identificados por Bastin reverberam no que poderia também ser entendido como um processo de retextualização. Vejamos o que destaca Marcuschi sobre esse recurso:

Atividades de retextualização são rotinas usuais altamente automatizadas, mas não mecânicas, que se apresentam como ações

aparentemente não problemáticas, já que lidamos com elas o tempo todo nas sucessivas reformulações dos mesmos textos numa intrincada variação de registros, gêneros textuais, níveis linguísticos e estilos. Toda vez que repetimos ou relatamos o que alguém disse, até mesmo quando produzimos as supostas citações *ipsis verbis*, estamos transformando, reformulando, recriando e modificando uma fala em outra (2010, p. 48).

Segundo Marcuschi, como vemos, retextualização tem um sentido amplo, pois é um processo inserido na rotina de ler e produzir textos. No entanto, a ideia contida em “transformando, reformulando, recriando e modificando” também se aplica especialmente à adaptação literária.

Outra visão acerca da retextualização vem de Dell’Isola, para quem a retextualização é “o processo de transformação de uma modalidade textual em outra, ou seja, trata-se de uma refacção e reescrita de um texto para outro, processo que envolve operações que evidenciam o funcionamento social da linguagem” (2007, p. 10).

Unindo as duas visões, entendemos que a adaptação literária não prescinde da retextualização no momento em que sua própria existência como sentido (“adaptar”) pressupõe uma interferência no texto-fonte. No entanto, não se trata (ou não deveria se tratar) de uma atividade automatizada, mas de um processo de retextualização intencional e com parâmetros de realização que dependerão de diversos fatores, os quais envolvem língua, linguagem, variações linguísticas, tempo, espaço, contextos históricos, culturais, geográficos, etc. Sobre a visão de Dell’Isola, destacam Mota e Ramalho:

Para a autora, o processo de retextualização tem se mostrado um excelente recurso metodológico para o trabalho com a leitura e a escrita, pois a atividade de retextualização envolve, entre outros, um aspecto de ampla importância que “é a compreensão do que foi dito ou escrito para que se produza outro texto” (DELL’ISOLA,

2007, p. 14). Assim, para retextualizar, ou seja, para transpor o caminho de um gênero textual para outro, é necessário que sejam compreendidos os efeitos de sentido do texto (2017, p. 98).

É evidente que, em relação à adaptação literária, teremos casos diferentes quando entre o texto adaptado e a adaptação houver uma diferença de gênero literário. E aqui falamos em gênero literário e não em gênero textual, visto que o texto-fonte, no caso da adaptação literária, é uma obra literária e, portanto, sobre a adaptação incidirá a teoria dos gêneros literários, ainda que possa haver hibridismos, como no caso da adaptação de obra literária para os quadrinhos. Por exemplo, uma adaptação de *Os Lusíadas* em verso certamente não fará uso dos mesmos procedimentos de uma adaptação em prosa. E, mesmo quando o verso for mantido, é preciso observar as fronteiras entre o épico e o lírico e verificar se a adaptação mantém os aspectos próprios do gênero original da obra camoniana.

Pensamos, enfim, que a teoria da retextualização pode, sim, ser aproveitada para a análise de obras adaptadas, uma vez que os processos de retextualização se inserem como recursos linguísticos utilizados por autores e autoras de adaptação nos casos em que há alteração do gênero literário, como se dá com as três obras que escolhemos para desenvolver este estudo. Sintetizando os já breves comentários feitos, chegamos à ideia de que, para avaliar os processos de retextualização no fenômeno da adaptação literária em um mesmo idioma, os seguintes fatores deverão ser levados em conta (e aqui definimos os parâmetros investigativos de que faremos uso ao analisarmos as adaptações de *Os Lusíadas* que configuram o objeto deste estudo):

- a) a retextualização envolvendo mudança de gênero literário;
- b) a retextualização envolvendo alterações lexicais;
- c) a retextualização envolvendo alterações morfossintáticas;
- d) a retextualização envolvendo alterações contextuais (históricas e míticas, no caso do texto-fonte épico);

- e) a retextualização envolvendo inserção de novas partes (recriação);
- f) a retextualização envolvendo exclusão de partes;
- g) a retextualização envolvendo inserção de metatextos;
- h) a retextualização envolvendo outras linguagens, caracterizando o hibridismo entre o literário e outras formas de expressão.

Com esse breve roteiro de observação, esperamos ter chegado a um ponto de partida teórico-crítico capaz de nortear a leitura analítica das adaptações escolhidas para que seja observado como uma obra clássica da língua portuguesa como *Os Lusíadas* chega às salas de aula de escolas brasileiras e mesmo de outras nacionalidades lusofalantes.

Concluimos esta subseção com Umberto Eco, em importante observação sobre a leitura literária e sua capacidade de abrir horizontes, expandindo a competência leitora:

A leitura literária nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. [...] As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem da vida (2003, p. 12).

1.4. Sobre a presença de *Os Lusíadas* na escola

Para refletirmos sobre a importância de alunos e alunas do Ensino Básico terem contato com *Os Lusíadas*, ainda que sob forma de adaptações, convém destacar algumas informações iniciais sobre a epopeia de Camões.

A obra *Os Lusíadas* foi publicada em 1572, período em que os ideais do Renascimento estavam sendo intensamente pregados. O poema narra a viagem de Vasco da Gama e sua descoberta do caminho marítimo às Índias, entre 1497 e 1498. Teófilo Braga apresenta as influências sofridas por Camões na composição de sua obra, apresentando uma

breve contextualização histórica de sua criação que fundamenta o que Braga defende como uma tonalidade empolgante do texto:

Os Lusíadas foram elaborados nas emoções da mocidade em Coimbra, diante dos monumentos do passado e das maravilhosas tradições; contemplando as impressionantes colgaduras dos *Triunfos da Índia* nos Paços da Ribeira, no desterro da corte angustiada estação militar de Ceuta, na prisão de Lisboa, em que a piedade humana lhe faltava, refugiando-se na leitura da *História dos Descobrimentos* publicada por Castanheda² em 1552, na tormentosa travessia para a Índia, nos cruzeiros do mar Roxo e do golfo de Meca, nos naufrágios do parcel do mar da China e da costa da Cochinchina, sob a irresponsabilidade do *injusto mando* e miséria de Moçambique, e pior ainda, diante da *austera e apagada e vil tristeza*³ em que veio a achar a Pátria, avançando para o vórtice em que se afundava a sua autonomia. Tudo isso deu à linguagem de *Os Lusíadas* uma comoção empolgante, e o tom grandiloquo na afirmação gloriosa da missão histórica universalista da nossa pequena nacionalidade (2005, p. 372).

A epopeia é composta por dez cantos, que contêm um número variável de estrofes, sendo que o canto mais breve, o VII, possui 87 estrofes, e o mais longo, o último, 156. O total, admirável, é de 1102 estrofes, chamadas de oitavas-rimas, com 8816 versos decassílabos, cuidadosamente rimados sempre segundo o mesmo esquema: o primeiro rimando com o terceiro e o quinto; o segundo rimando com o quarto e o sexto; e o sétimo rimando com o oitavo. A partir desses dados, conclui-se que, apesar da vida conturbada, das inúmeras atribulações e de um temperamento aventureiro, como citam diversos críticos, Camões possuía uma mente disciplinada e sistemática, o que podemos en-

2 Historiador português, nascido em Santarém em 1500 [nota nossa].

3 Grifos do autor.

tender como habituada à simetria e à ordem. Nesse caminho, dá-se a estrutura do poema harmonioso, regular, além de rigorosamente coeso (MOISÉS, 2004). Assim, se, de um lado, Braga destaca a linguagem empolgante, de outro, a estrutura organizada do poema revela traços típicos da estética renascentista que igualmente teve influência sobre Camões.

Além da estrutura formal já citada, *Os Lusíadas* se divide em umas tantas outras partes, consoante a tradição épica clássica. Primeiro, destaca-se a proposição, que ocupa as três primeiras estrofes (canto I, estrofes 1 a 3). Nela, o poeta apresenta a matéria do poema, uma parte de fundamental importância, pois ali o eu-lírico/narrador declara a intenção do poema: celebrar os feitos lusitanos, as navegações e as conquistas de terras.

Terminada a proposição, surge o segundo traço épico: a invocação, que é dirigida a múltiplas destinatárias e que acontece várias vezes no decorrer do poema, sempre que o autor precisa de inspiração: tágides ou ninfas do Tejo (Canto I, estrofes 4 a 5); Calíope, musa da eloquência e da poesia épica (Canto II, estrofes 1 a 2); Ninfas do Tejo e do Mondego (Canto VII, estrofes 78 a 87); Calíope (Canto X, estrofes 8 a 9), e Calíope (Canto X, estrofe 145).

Logo depois da invocação, vem a dedicatória (canto I, estrofes 6 a 18) a D. Sebastião, rei de Portugal, visto como a esperança de propagação da fé católica e de aumento do império português.

Finalizada a dedicatória, começa a parte mais marcante, a narração, que abrangerá praticamente todo o poema (a partir da estrofe 19 do Canto I até a estrofe 144 do Canto X). Camões divide essa parte em dois planos; no primeiro, narra a viagem de Vasco da Gama às Índias (entre 1497 e 1499), com todos os contratemplos do empreendimento, conhecidos muito bem pelo poeta, que percorreu o mesmo roteiro. Porém, esse acontecimento não fez de Vasco da Gama o único herói da narrativa, mas apenas um dentre vários, ainda que o líder de todos.

Por meio do poema, Camões deixa claro que a descoberta do caminho marítimo para as Índias merece destaque, mas que se trata de apenas um dentre os diversos feitos heroicos lusitanos. A viagem serve, principalmente, como um fio condutor da narrativa.

Quando os navegantes chegam a Melinde (no final do canto II), ainda em África, o relato é interrompido, e, então, é introduzida, no segundo plano, toda a história portuguesa, desde as origens até o reinado de D. Manuel I, que ordenou a Vasco da Gama que partisse na direção do Oriente. No final dessa parte, que ocupará os cantos III, IV e V, Camões inclui o relato do trecho inicial da viagem até a entrada do oceano Índico, após o Cabo das Tormentas, posteriormente chamado de Boa Esperança.

No canto VI, a esquadra segue viagem para o Oriente, e Vasco da Gama concretiza o seu objetivo, chegando a Calicute, na Índia. No canto VII, é anunciada a chegada à Índia. Dentre tantos fatos, o poeta novamente invoca as musas para obter inspiração e assim prosseguir com grandiosidade o canto.

No canto VIII, há uma nova intromissão do segundo plano, o histórico, a fim de complementar o relato ocorrido na interrupção citada anteriormente. Nos cantos IX e X, acontecem a despedida da Índia e o retorno à pátria, com uma estadia duradoura na “Ilha dos Amores” (canto IX, estrofes 18 até o canto X, estrofe 143). Na estrofe 144 do canto X, enfim, os nautas regressam, entrando pela foz do Tejo ameno.

Em seguida, as estrofes 145 a 156 compõem o epílogo, a quinta e última parte, que consiste num lamento do poeta, que se manifesta através do eu-lírico em primeira pessoa, ao se deparar com a dura realidade do reino de Portugal, pois já não vê muitas glórias no futuro de seu povo e lastima por sua “voz enrouquecida” não ser escutada com mais atenção. Moisés, por sua vez, explica que essa nota pessoal do epílogo identifica o poeta ao seu povo de um modo profético, contrapondo-se, inclusive, “ao caráter ‘objetivo’, histórico, transindividual,

da poesia épica” (2004, p. 59). Isto é, Camões deixa transparecer uma atitude subjetiva, desabafando seu momento crítico, ao finalizar um processo dramático, que, segundo o estudioso, é “representado por sua desventurada existência e pelos anos mal-afortunados vividos pela Pátria após o delírio de grandeza deflagrado nos começos do século XVI” (MOISÉS, 2004, p. 59).

Ao concluir a leitura, podemos notar que a língua portuguesa foi utilizada por Camões n’*Os Lusíadas* com evidente tonalidade oral, de modo a destacar a integridade sonora do idioma. De outro lado, a obra também dá ênfase à exploração de recursos de linguagem que remetem a imagens visuais e rítmicas. Para isso, são utilizadas as figuras de linguagem, isto é, recursos estilísticos que alteram ou enfatizam o sentido das palavras, como a aliteração, a hipérbole, a metáfora, a metonímia, a personificação, entre outros.

Benedito (1997) elenca, de forma geral, os recursos estilísticos d’*Os Lusíadas*, nomeando apenas as principais figuras de estilo ou figuras retóricas que aparecem, a saber:

[...] alegoria, antítese (ou contraste), comparação, gradação, hipérbole, imagem, interrogação, inversão (anacoluto, anástrofe, hipérbato), invocação (ou apóstrofe), ironia, metáfora, metonímia, perífrase, personificação (prosopopeia ou animismo), polissíndeto, repetição (anáfora, aliteração, paralelismo, pleonasmo), sínodoque, sinestesia, supressão (assíndeto, elipse) (1997, p. 148).

O autor ressalta ainda outros processos de valorização estilística, no que tange ao uso com expressividade estilística, que se referem à “narração, descrição, artigos, pronomes, adjectivos, advérbios, substantivos, verbos e sinais de pontuação” (BENEDITO, 1997, p. 149).

Segundo Benedito, na proposição, por exemplo, Camões apresenta ao leitor o assunto, ou seja, a matéria que vai expor em toda a obra. Entre outros, o crítico chama a atenção para:

[...] a expressividade da sinédoque em “praia”, o motivo recorrente da novidade, “nunca dantes”; o símbolo do nome clássico “Taprobana” como limite do mundo (1,1); “engenho e arte”, a significar, em poesia clássica, a capacidade de concepção e o poder de realização artística; a duração das acções pelos gerúndios; a imortalização pela perífrase da “Morta” (1,2); a subjectividade emotiva no discurso de 1ª pessoa em “cantando espalharei”; o “valor mais alto” dos Portugueses que o dos celebérrimos heróis clássicos (1,3) (BENEDITO, 1997, p. 117).

Esse comentário de Benedito ressalta a engenhosidade de Camões e o planeamento detalhado da obra, aspectos que, no caso do estudo aqui proposto, acabam por ter mais relevância, visto que, ao interferir no texto camoniano (diferentemente do que ocorreu com Nesti), autores e autoras de adaptações poderão ou não investir também na valorização de recursos estéticos, de modo a, implicitamente, promoverem uma experiência de leitura de algum modo afinada com a percepção do estético na linguagem.

Outros diversos recursos estilísticos também são elucidados pelo autor, como, por exemplo, a utilização de latinismos lexicais como: “altíssimo, grandiloquo, estelífero, ígneo, estanho (= líquido), argento (= de prata)” (BENEDITO, 1997, p. 149), que, por serem palavras formadas diretamente do latim, colaboram para o enobrecimento da língua portuguesa, bem como para o enaltecimento das realidades expressas. Benedito igualmente destaca a utilização de latinismos sintáticos no uso abundante da subordinação, na ordem das palavras, no uso de grandes períodos sequenciais ou entrecortadas. Esse recurso possibilita a exteriorização de pensamentos complexos e abstratos.

O crítico salienta a presença da desestruturação da sintaxe normal e exemplifica esse recurso com o verso: “‘conciliam da terra os principais’ (8,53) (= conciliam os principais da terra); ‘os duros casos que Adamastor contou futuros’ (5,60), (= os duros casos futuros que

Adamastor contou)” (BENEDITO, 1997, p. 149), entre outros. Segundo o autor, esse recurso se justifica pela necessidade da rima, além de possibilitar expressiva relevância de adjetivos, substantivos ou sequências verbais, que não ganhariam destaque por outro meio.

Benedito discorre sobre a utilização das figuras de linguagem, como a personificação, a comparação e a imagem ou metáfora nos episódios simbólicos e episódios mitológicos. O canto III nos traz um exemplo de metáfora na estrofe 120: “De teus anos colhendo doce fruto”, em que o autor utiliza esse recurso na expressão “colher o fruto dos anos”, ou seja, Inês era jovem e estava a usufruir dessa parte da vida, vivendo docemente a sua idade. O autor também enfatiza a presença abundante de hipérbolos, como meio de elevação das realidades e da sua expressão; o uso da “perífrase erudita de conteúdo clássico, para, pela elevação e ressonâncias culturais, substituir as palavras vulgares, ex.: ‘os que queima Apolo’ em vez de negros” (1997, p. 150). Há, também, a utilização de diversos significantes para o mesmo significado, por exemplo, Marte ou Mavorte, Júpiter ou Jove, entre outros. Igualmente se faz presente o uso de traços da linguagem popular: “imigo”, “espírito”, “surgião” e “geanalogia”, por exemplo, em vez de inimigo, espírito, cirurgião e genealogia, respectivamente.

Quanto ao “uso específico dos tempos verbais: presente, imperfeito e pretérito imperfeito do indicativo” (1997, p. 151), Benedito elucida que Camões utiliza o presente e o imperfeito para demarcar tempos históricos. O presente enfatiza o realismo de um fato histórico já passado, mas importante pela permanência de seu significado, isto é, ressalta a duração das ações descritas e convida o/a leitor/a a assisti-las. O imperfeito representa uma ação passada, mas com a sensação de ser presente, ou seja, remete aos fatos passados tidos como permanentes ou contínuos. Já o pretérito perfeito, como tempo histórico, limita-se a representar uma ação pontual fixada na memória, pela sua admiração, sua novidade, seu espanto, etc. O autor elucida que são sempre acon-

tecimentos passados vividos por Gama e Camões. Esse tempo verbal também serve, em toda obra, como suporte em passagens acessórias, de ligação e preparatórios das ações importantes.

Claro está que os exemplos de figuras acima relacionados são mínimos se pensarmos no conjunto da obra, mas a variedade apontada, como foi dito, reforça a ideia de que Camões trabalhou esteticamente seu poema, criando, com esse repertório de figuras, um igualmente vasto repertório de imagens.

Apresentada a diversidade de elementos estéticos, históricos e míticos que integram a epopeia camoniana, como não defender que alunos e alunas do Ensino Básico no Brasil tenham, desde cedo, conhecimentos sobre a obra, ainda que através de textos adaptados? Como negar a relevância de *Os Lusíadas* para a formação de um acervo de leitura rico e consistente em termos de representação da literatura de Língua Portuguesa, visto que Portugal está na origem dos demais países falantes dessa língua? Como não dar relevo ao fato de que a epopeia camoniana influenciou uma série de produções épicas brasileiras, o que levou Silva (1987), como veremos adiante, a falar em um “ciclo camoniano” na epopeia brasileira?

Por tudo isso, conhecer *Os Lusíadas*, na importante fase escolar de fixação de hábitos e de gosto pela leitura, significa não só entrar em contato com as próprias origens da cultura brasileira, mas também se aproximar (no caso da leitura de adaptações) do que, sem dúvida, foi uma das mais importantes realizações literárias em Língua Portuguesa.

2. “O CONCÍLIO DOS DEUSES” DE *OS LUSÍADAS*

A título de melhor identificar a estrutura da obra camoniana, antes de buscar compreender a presença d’“O Concílio dos Deuses” discriminaremos as categorias épicas elencadas por Ramalho em *Poemas épicos: estratégias de leitura*, buscando exemplificá-las a partir de *Os Lusíadas*, assim como apresentaremos alguns aspectos destacados por Silvério Benedito (1997), à luz da obra *Para uma leitura de Os Lusíadas de Luís de Camões*, bem como algumas considerações de Massaud Moisés (2004), de Anazildo Vasconcelos da Silva (2007) e de Leo Pollmann (1973), em sua obra *La épica en las literaturas românicas*.

Em seguida, daremos início a reflexões sobre o plano maravilhoso com foco na passagem “O Concílio dos Deuses”. Para tanto, contaremos com alguns apontamentos de Emanuel Paulo Ramos (1946), de Saraiva (1963), de Nascimento e Oliveira (2011), de Oliveira e Silva (2011), de João R. Figueiredo (2014), de Matheus Trevizam (2013), de Antonio Candido (1998) e do próprio Benedito (1997).

2.1 Aspectos gerais de *Os Lusíadas*

Buscando fundamentos para a análise das adaptações de Braga e Braga (2001), Veiga (2005) e Vale (2005), faremos aqui uma apresentação d’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Esta primeira reflexão, portanto,

objetiva destacar traços gerais da obra que poderão ou não ter sido contemplados nas adaptações estudadas, mas que garantem o necessário aprofundamento no conhecimento da obra como um todo.

No que concerne à estrutura épica d'*Os Lusíadas*, Silva (2007) conclui que a lidimidade épica da epopeia camoniana, a originalidade do seu herói e do recurso épico das passagens líricas, a sua forma artística, entre outros pontos, contribuem para o resgate “dos senões restritivos que a crítica, acatando a aplicação equivocada da proposição aristotélica, lhe tem imposto” (2007, p. 80). Passemos, agora, às categorias do épico e à identificação dos aspectos épicos da obra camoniana.

No que se refere à “proposição épica”, podemos dizer que se trata de uma parte da epopeia que pode vir nomeada ou não, estar em destaque ou mesmo integrada ao corpo do texto, apresentar-se em forma de poesia ou de prosa, através da qual o eu-lírico/narrador apresenta o conteúdo da matéria épica (RAMALHO, 2013, p. 31). A autora afirma que a “proposição” pode ser um metatexto em prosa, por meio do qual o autor explicita sua intenção ao escrever o poema. Contudo, destaca que a ausência de uma proposição em um texto não impede reconhecê-lo como uma epopeia. No entanto, a presença da proposição aponta mais claramente uma intencionalidade épica. A proposição, portanto, quando presente, possui um caráter multifacetado, que pode ser reconhecido quanto à forma e à inserção da proposição na epopeia, pelas seguintes categorias: (1) proposição não nomeada integrada ao primeiro canto; (2) proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa; (3) proposição nomeada em destaque e em forma de poema; (4) proposições múltiplas; (5) proposição dispersa ou multiframegmentada e (6) proposição ausente.

No que diz respeito, por sua vez, à proposição quanto ao centramento temático, Ramalho (2013) propõe uma análise a partir das seguintes observações: (a) enfoque no feito heroico; (b) enfoque na

figura do herói; (c) enfoque no plano histórico; (d) enfoque no plano maravilhoso; (e) enfoque no plano literário; e (f) múltiplos enfoques (a matéria épica em sua dimensão mais ampla).

No que concerne ao conteúdo, a proposição promove, em suas mais variadas formas, um ritual de iniciação à leitura épica, podendo ser referencial (ou seja, atuando como um registro funcional); simbólica ou metafórica, que indica os aspectos que ganharão teor semântico no decorrer da obra, e, ainda, metalinguística, fator importante no realce da função da epopeia como expressão cultural.

A partir dessa proposta de abordagem sobre a proposição épica, contemplamos a obra *Os Lusíadas*, em que o eu-lírico/narrador inicia declarando o que pretende fazer, indicando *a priori* o tema de sua narrativa, que é tornar conhecidos os reis que promoveram a expansão do império e da fé, através dos navegadores que levaram o império português ao Oriente. Assim sendo, portanto, a presença da proposição indica uma intencionalidade épica, isto é, a enunciação do assunto – a matéria épica – que o poeta pretende abordar. Nesse sentido, Camões, em *Os Lusíadas*, diante da expressão “Que eu canto o peito ilustre lusitano”, decide tornar conhecido em todo o mundo o valor que tem o povo português, ou seja, o autor agrega um valor sentimental ao canto, um caráter nobre da nação.

É pertinente destacar que Camões compõe a estrutura da proposição em duas partes. A primeira parte, constituída pelas duas primeiras estrofes iniciais, traz a enunciação dos heróis que ele vai cantar. Vejamos:

As armas e os barões assinalados
Que, da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca dantes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,

E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando;
Cantando espalharei por toda a parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte
(CAMÕES, 1963, p. 9).

Na segunda parte, composta pela terceira estrofe, Camões confronta os grandes heróis da Antiguidade – Ulisses, herói da *Odisséia*; Eneias, herói da *Eneida*; Alexandre Magno, cujo império ia da Grécia às proximidades do rio Indo; e, Trajano, imperador romano conhecido pelas suas campanhas militares –, afirmando a superioridade dos portugueses sobre eles. Observemos:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta
(CAMÕES, 1963, p. 9).

Ramalho destaca que a ênfase da proposição, no que diz respeito à epopeia camonianiana, “está no plano histórico (c) – representado pelas citações geográficas, pelas referências a reis, navegantes e ‘gente remota’ e pela alusão às navegações – e nos feitos heroicos (a) dos

‘barões assinalados’, que por sua vez representam uma coletividade” (2013, p. 36), isto é, o povo português.

Na proposição, o poeta apresentou o tema a ser abordado em sua obra. Desse modo, fazendo referência à grandiosidade desse assunto, Camões sente necessidade de lançar mão dos seres míticos, para tornar possível a execução de uma missão tão grandiosa. Essa alusão às musas míticas configura outro recurso poético, a invocação, que se trata de um pedido e que pode assumir a forma do discurso persuasivo.

No tocante à invocação épica quanto ao destinatário da invocação, Ramalho (2013) estabelece as seguintes categorias: (a) invocação pagã; (b) invocação judaico-cristã; (c) invocação humana; (d) invocação à natureza; (e) invocação à pátria; (f) invocação simbólica; (g) invocação multirreferencial; (h) metainvocação e (i) autoinvocação. Nesse sentido, a autora também propõe uma abordagem da invocação quanto ao posicionamento: (1) a invocação tradicional; (2) a invocação mesclada à proposição (ou ainda à dedicatória); (3) a invocação reincidente; (4) a invocação multipresente e (5) a invocação ausente. Por fim, a classificação a partir da invocação quanto ao conteúdo: (a) invocação metatextual e (b) invocação convocatória.

Tradicionalmente, a invocação constitui na epopeia um recurso do discurso persuasivo, momento em que o autor, por meio da voz lírico/narrativa do poema, faz um pedido de inspiração para que possa constituir seu texto, dispondo-se agora a um estilo e a uma linguagem de superioridade. Dessa maneira, invoca a musa num pedido de inspiração, de refúgio para que o resultado se adeque à matéria épica em foco.

A invocação se faz presente em *Os Lusíadas* no momento em que o narrador pede ajuda às ninfas do Tejo, as Tágides, para compor sua obra:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,

Dai-me agora um som alto e sublimado
Um estilo grandíloco e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me hua fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou fruta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda.
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no Universo
Se tão sublime preço cabe em verso (CAMÕES, 1963, p. 10).

Nessas estrofes, vemos que a invocação assume a forma de discurso persuasivo, utilizando-se do vocativo e de verbos no modo imperativo, configurando, assim, a estrutura reiterativa do texto: “E vós, Tágides minhas, [...] Dai-me [...] Dai-me [...] Dai-me [...]”. O primeiro pedido, “pois criado/ Tendes em mi um novo engenho ardente”, deixa claro que a intenção do poeta é persuadir o leitor com a emoção do emissor, isto é, uma vez que as ninfas lhe concederam uma nova inspiração para cantar os feitos portugueses, devem dar-lhe a eloquência necessária. Em seguida, surge o segundo argumento: “Por que de vossas águas Febo ordene/ Que não tenham enveja às de Hipocrene”. Agora, o poeta estimula o sentimento de rivalidade nas “tágides”, insinuando que, ao atender a seu pedido, as águas do Tejo poderão se igualar à fama de Hipocrene, fonte tida como inspiradora de grandes poetas. O terceiro argumento encerra o pedido: “Que se espalhe e se cante no Universo”, ou seja, é preciso que as tágides atendam a seu pedido e o ajudem a compor um estilo extremamente elevado, para que os feitos portugueses possam ser reconhecidos, admirados no mundo inteiro. Pressupõe-se que esses feitos são dignos de serem apreciados, mas, para o serem, é necessário que o texto possua um estilo extremamente elevado.

Tal como a proposição e a invocação, consoante Ramalho (2013), a divisão em cantos também é um recurso tradicional utilizado na epopeia. Sua finalidade é englobar a própria natureza do texto épico, aprioristicamente constituído de um poema longo, que obviamente precisa de pausas, e que, também por englobar largos períodos históricos, necessita que se dê destaque aos episódios em foco.

Torna-se pertinente lembrar que a obra *Os Lusíadas* é narrada em dez cantos e que a narrativa propriamente dita tem início a partir da estrofe 19, isto é, do Canto I até a estrofe 144 do Canto X. Nessa narração, acontece o Concílio dos Deuses diante da atrevida decisão dos portugueses, perante a indagação: devem favorecê-los ou impedi-los? Júpiter é apresentado como um ser mítico favorável, assim como Marte e Vênus. Já Baco, inflexivelmente contrário, após ser derrotado na assembleia divina, executa a sua hostilidade contra os lusitanos e, se valendo da gente africana, arma ciladas aos nautas, de modo a sempre impedir que cheguem às Índias.

Leo Pollmann (1973), por sua vez, em sua obra *La épica en las literaturas románicas*, afirma que Camões recorre a uma técnica do antigo épico, presente em Homero e Virgílio, trazendo à tona a antiga forma poética greco-romana, que se encaixa bem no sentido de amplitude épica, já que impede percorrer por um caminho mais longo para se dedicar a um detalhe que requer uma atenção maior.

Observemos, nesse contexto, a visão de Leo Pollmann sobre o aparto divino utilizado por Camões:

Esta asamblea de los dioses a la entrada de la acción debía efetivamente, a la manera de la Eneida de Virgilio, ligar todo el acontecer a una disensión entre los dioses, que en lo esencial discuten Baco y Venus, Baco como enemigo del descubrimiento de la India, Venus como protectora de la empresa (el parentesco de los portugueses con los romanos y así también com Eneas la mueve a ello) (1973, p. 205-206).

Pollmann expõe a influência da *Eneida* de Virgílio sobre a assembleia presente no concílio de *Os Lusíadas*, que, como Vênus na *Eneida* ajuda os troianos, assim também faz a mesma deusa n' *Os Lusíadas* apoiando os portugueses. Enquanto Baco é posto como inimigo ao descobrimento do caminho para as Índias, Vênus é apresentada **como a protetora dos portugueses**.

No que concerne à tradição épica clássica, Ramalho elucida que não se deu outro sentido ao canto senão marcar os episódios e o ritmo de leitura, porém, com o decorrer do tempo, as transformações estruturais do épico ganharam outras funções para os cantos. Portanto, na busca por melhor se compreenderem essa evolução e transformação, a autora elenca a divisão em cantos quanto à função na epopeia do seguinte modo: (a) episódico-narrativa; (b) função espacial ou geográfica; (c) função temática; (d) função simbólica; e (e) função híbrida. No que diz respeito à divisão em cantos quanto à nomeação, a autora a define da seguinte maneira: (1) tradicional; (2) inventiva, e, por fim, (3) inexistente (RAMALHO, 2013, p. 81).

Consoante Ramalho, a divisão dos cantos de *Os Lusíadas* é tradicional (1) e, no entanto, híbrida (e) no que diz respeito à função, por conter variadas dimensões internas. A função híbrida da divisão em cantos nessa obra transparece pela aceitação unânime do reconhecimento formal que fez Jorge de Sena (apud BENEDITO, 1997). Assim, Benedito, em *Para uma leitura de Os Lusíadas de Luís de Camões*, sintetiza a visão crítica de Sena¹ em que a narração de *Os Lusíadas* “distribui-se por quatro planos: plano da viagem, plano da história de Portugal, plano da Mitologia e plano dos excursos do poeta” (1997, p. 136).

1 As longas citações que se seguirão buscam destacar o estudo estrutural da epopeia camoniana feito por Sena e inserir, neste trabalho, parâmetros que possam conduzir o leitor à compreensão da análise das adaptações em foco.

Segundo Benedito (1997, p. 136–137), Jorge de Sena estrutura o plano da viagem da seguinte maneira:

CANTO I: no “largo oceano” (19); na corta de Moçambique (42–72, 82–89); chegada à vista de Mombaça (103–104).

CANTO II: em Mombaça (1–29); súplica do Gama (30–32); partida da armada (64–71); chegada a Melinde, encontro do Rei de Melinde com o Gama (72–113).

CANTO IV: adeuses em Belém (84–93); o Velho do Restelo (94–104).

CANTO V: Largada de Lisboa (1); viagem até ao Zaire (4–13); o cruzeiro do sul (913–14); o fogo-de-Santelmo (18); tromba marítima (18–23); aventura de Fernão Veloso (24–26); Cabo das Tormentas, o gigante Adamastor (37–60); viagem até Melinde, Sofala, Rio dos Bons Sinais, o escorbuto (61–84); fim do Gama (85–89); noite de Melinde (90–91).

CANTO VI: em Melinde, partida a viagem (1–6); Conversa dos marinheiros (38–42), os “Doze de Inglaterra” (23–69); tempestade (70–79); prece do Gama (80–83); continua a tempestade (84); à vista da costa índica e Calecute (92–93); o Gama dá graças a Deus (94).

CANTO VII: chegada à barra de Calecute (1); entrada em Calecute, cidade do Malabar (16); descrição da Índia (17–22); contactos em Calecute: um enviado português encontra o mouro Monçaide (23–27); Monçaide visita a armada (28–41); desembarque do Gama e recepção pelo Catual e Naires (42–45); visita do Gama ao Samorim e troca de discursos (57–66); o Catual pede informações a Monçaide e é recebido na armada de Paulo da Gama (73–77).

CANTO VIII: preliminares de intrigas (43–46); o Samorim determina o regresso à armada de Vasco da Gama (60–78); o Catual dificulta o regresso de Vasco da Gama à armada (79–94); Vasco da Gama acaba por regressar a bordo (95).

CANTO IX: preparativos da partida (1–12); viagem de regresso (13–17); à vista da ilha (52); desembarque dos Portugueses na ilha (66–67); exortação de Veloso (69); aventura de Leonardo (75–82); Têtis–Gama (85–86).

CANTO X: partida da Ilha, viagem de regresso e chegada a Portugal (142–144).

No que tange à estrutura do plano da história de Portugal, Sena apresenta:

CANTO III: em narração de Vasco da Gama ao Rei de Melinde: exórdio do Gama (3– 5); descrição da Europa (6–21); história de Luso e Viriato (21–22);; o conde D. Henrique (23–28); D. Afonso Henriques: contra D. Teresa (30–33), contra Afonso VII (34), Egas Moniz (35–41), batalha de Ourique (42–54), tomada de Lisboa aos Mouros (57–60), Badajoz (68–69), contra o rei de Leão e os Mouros (70–84); D. Sancho I (85– 89); D. Afonso II (90); D. Sancho II (91–93); D. Afonso III (94–95); D. Dinis (96–98); D. Afonso IV: contra os Mouros (99–100), a formosíssima Maria (102–106), batalha do Salado (107–117), Inês de Castro (118–135); d. Pedro I (136–137) ; D. Fernando (138–143).

CANTO IV: d. João I: preparativos de guerra (8–13), discurso de Nun'Álvares (14– 19), preparativos da batalha (20–27), batalha de Aljubarrota (28–44), outras batalhas (46), casamento de D. João I (47), conquista de Ceuta (48–50); D. Duarte e o Infante Santo (51–53); D. Afonso V e batalha de Toro (54–59); D. João II e os viajantes por terra à Índia (60–65); D. Manuel I (66–67): sonho de D. Manuel (68–75), preparativos da viagem (76–83); o velho do Restelo (94–104).

CANTO VIII: em descrição das bandeiras por Paulo da Gama ao Cautual: Luso (2– 4); Ulisses (5); Sertório (8); conde D. Henrique (9); D. Afonso Henriques (10–12); Egas Moniz (13–15); Fuas Roupinho (16–17); o cruzado Henrique de Bonn (18); Teotónio Prior (19); D. Sancho e Mem Moniz (20); Geraldo sem Pavor (21); Martim Lopes (22–23); D. Mateus, bipo de Lisboa (24); D. paio Correia (25–26); Gonçalo Ribeiro (27); Nun'Álvares Pereira (28–32); Pero Rodrigues (33); Rui Pereira (34); Martim Vaz (35–36); Infantes D. Pedro e D. Henrique (37); D. Pedro (38), outros 39–42).

CANTO X: em canto da Ninfa em prolepse a Vasco da Gama e aos navegantes sobre os feitos dos heróis e governadores da Índia: Duarte Pacheco Pereira (12–25); Francisco de Almeida (26–38); Tristão da Cunha (39); Afonso de Albuquerque (40– 49); Lopo Soares Meneses (53); Henrique de Meneses (54–55); Pedro de Mascarenhas (56–58); Lopo Vaz de Sampaio (59–70); João de Castro (71–73) (BENEDITO, 1997, p. 137–138).

No que diz respeito à visão geográfico-histórica proporcionada por Tétis, em prolepse, a Gama, no orbe terrestre, dos futuros feitos dos lusitanos e seus lugares, Sena destaca:

Gonçalo Silveira, na Monomotapa, em Moçambique (93); Pedro da Naia em Sofala (94); Cristóvão da Gama, nas terras da Etiópia (96); D. Pedro Castel Branco no reino de Ormuz (101); Felipe de Menezes, em Ormuz (104); o episódio de S. Tomé enviado de Deus à Índia (108-118); o naufrágio do poeta com Os Lusíadas no rio Mecom (122-123); os descobridores e missionários, no Japão (131); o sangue português pelos mares do Oriente da América um Português, Fernão de Magalhães (138); o Brasil terra descoberta pelos Portugueses (140) (BENEDITO, 1997, p. 138).

Ainda em outro plano, a mitologia n’*Os Lusíadas* parte do valor vivo e profundamente sentido na maior parte das ações, passa superficialmente pela função de ornamentação e algumas vezes tem função lúdica e irônica. Nesse caminho, Benedito (1997) faz uso da síntese de Sena quanto ao plano mitológico:

CANTO I: Concílio dos deuses no Olimpo: convocação, viagem e chegada (20-73), discurso de Júpiter (24-29), oposição de Baco (30-32), protecção de Vénus (33-34), Marte ao lado de Vénus (36-40); Júpiter resolve a favor dos Portugueses e encerra o concílio (41); intervenção de Baco (73-81); intervenção de Vénus (100-102).

CANTO II: Baco fingindo de sacerdote cristão ludibria os dois condenados em Mombaça (10-15): Vénus e as Nereidas opõem o peito à nau capitania em Mombaça (16-24); Vénus ouve a oração de Vasco da Gama e sobe ao Olimpo exercendo sedução sobre Júpiter para este favorecer os Portugueses (33-41); Júpiter acede a Vénus e profetiza feitos gloriosos aos Portugueses (42-55); Júpiter envia Mercúrio com uma mensagem ao Gama (56-63);

CANTO VI: Concílio dos deuses do mar: Baco desce ao palácio de Neptuno (8-13); palácio de Neptuno (8-13); baco é recebido por Neptuno (14); Baco explica a sua vinda (15); Tritão convida os deu-

ses marinhos (16–19); reúnem-se os deuses (19–26); discurso de Baco (27–34); os deles decidem desencadear uma tempestade no mar (35); Prote e Tétis (36); Éolo solta os ventos (37); Vénus ouve a prece do Gama, ordenando às ninfas amorosas que abrandem as iras dos ventos (85–91).

CANTO VIII: Baco, já na Índia, aparece em sonhos a um sacerdote muçulmano (47– 50).

CANTO IX: Vénus prepara a Ilha dos Amores para o repouso e prémio dos navegantes (18–21); Vénus dirige-se, com esse objectivo ao filho Cupido (22–42); acção de Cupido (43–50); descrição da Ilha (64–88).

CANTO X: Tétis e as outras ninfas oferecem um banquete aos navegantes (1–4); uma ninfa profetiza futuros feitos dos Portugueses (5–7;10–74); Tétis mostra ao Gama a Máquina do Mundo (75–81); Tétis explica os “gloriosos divos” (82–84); continuação da descrição da Máquina do mundo (85–90); Tétis mostra, através do orbe terrestre, os lugares onde os Portugueses hão-de realizar altos feitos (91–141); Tétis despede os Portugueses que embarcam para Portugal (142–143) (BENEDITO, 1997, p. 138–139).

As ações d’*Os Lusíadas*, ainda, distribuem-se no plano dos excursos do poeta. Vejamos a síntese elaborada por Sena, citada por Benedito (1997, p. 139–140):

CANTO I: proposição (1–3); invocação às Tágides (4–5); dedicatória a D. Sebastião (6–18); excurso sobre a condição humana (105–106).

CANTO III: invocação a Calíope, musa da poesia épica (1–2).

CANTO V: Inectiva contra os portugueses, contemporâneos do poeta que desprezam a poesia épica e seu poder de glorificação (92–100).

CANTO VI: sobre o esforço heróico (95–99).

CANTO II: elogio do espírito de cruzada dos portugueses, crítica às nações europeias que andam metidas em nova seitas, que se digladiam umas às outras e não seguem o exemplo português (2–15); lamentações do poeta: pede ajuda às ninfas do Tejo e do Mondego

no seu cansaço, trabalhos, pobreza e queixa-se da ingratidão daqueles que canta e reflexões várias (78–87).

CANTO VIII: sobre o poder do dinheiro, no rico e no pobre, nos heróis e nos sábios, nos juristas e nos religiosos (97–99).

CANTO IX: significado alegórico da Ilha e dos deuses da antiguidade (89–91); exortação aos que pretendem um nome verdadeiramente imortal (92–95).

CANTO X: nova invocação a Calíope, a pedir a superação do seu “engenho frio” e dos seus “desgostos” (8–9); lamentações, exortações a D. Sebastião e prenúncio de futuros feitos (145–156).

Por tudo isso, ainda que apresente uma divisão em cantos tradicional, a epopeia camoniana apresenta uma divisão interna que estrutura os quatro planos apontados por Sena, conferindo um caráter híbrido aos cantos, em termos de função.

O plano literário da epopeia é considerado por Ramalho (2013) como o plano da concepção criadora, ou seja, como revelador dos recursos utilizados por autores e autoras para o desenvolvimento da matéria épica, haja vista que há uma fusão entre os planos histórico e maravilhoso. Além disso, integram o plano literário o heroísmo, a linguagem, o diálogo com a tradição épica, bem como a divisão em cantos, a proposição, a invocação e a dedicatória. Para melhor compreender o plano literário da epopeia, Ramalho sugere a observação dos seguintes aspectos: a concepção da proposição épica; a concepção da invocação épica; a presença ou não da divisão em cantos e o modo como ela se dá; o uso da linguagem e o reconhecimento do lugar da fala autoral. Ademais, a estudiosa aponta para a identificação da fala autoral no plano literário da obra a partir das categorias: voz alienada, voz engajada ou voz parcialmente engajada.

Quanto ao plano literário em relação ao uso da linguagem, a pesquisadora o aborda do seguinte modo: (1) predominantemente narrativo com traços de oralidade; (2) predominantemente lírico com traços de oralidade; (3) lírico-simbólico e (4) híbrido (RAMALHO, 2013, p. 99).

Em *Os Lusíadas*, o plano literário se destaca principalmente pela inventividade camoniana no que diz respeito à inserção dos episódios líricos. Essa presença mais lírica, confere à epopeia camoniana um caráter mais híbrido em relação ao uso da linguagem, o que, de certa forma, rompe com o padrão clássico, o qual privilegiava fortemente a linguagem narrativa.

Para compreender os planos histórico e maravilhoso e o heroísmo épico, é preciso observar que eles integram o plano literário, de modo a criar uma “harmonia épica”. Assim, Ramalho propõe uma abordagem a partir do plano histórico quanto às fontes que podem estar explicitamente referenciadas ou, então, não explicitamente referenciadas. Primeiramente, no que concerne ao plano histórico, este pode ter uma perspectiva linear ou fragmentada, e seu conteúdo pode ser especificamente histórico ou predominantemente geográfico. Nessa perspectiva, a autora frisa que “Camões, por sua vez, ao criar o recurso das divagações do poeta e ao dar voz a diversos narradores, imprimiu aos eventos históricos enfocados diferentes ângulos de expressão, ampliando, assim, a vertente histórica de sua epopeia” (RAMALHO, 2013, p. 111).

Por sua vez, o plano maravilhoso em uma epopeia, segundo Ramalho, é formado fundamentalmente pela imprescindível presença da mitologia na experiência humano-existencial. Portanto, para compreender a importância do plano maravilhoso numa epopeia, é preciso entender a relação entre homem e mistério, desejando esclarecer tudo aquilo que é impossível aos olhos humanos, de modo a aceitar os próprios limites. Então, consoante a autora, na concepção do plano maravilhoso é possível encontrar, no que diz respeito à fonte das imagens míticas tomadas: (a) fonte mítica tradicional; (b) fonte mítica literariamente elaborada e (c) fonte mítica híbrida (2013, p. 119).

De acordo com Benedito (1997), o maravilhoso em *Os Lusíadas* se divide em maravilhoso pagão e cristão. Pode-se reconhecer o universo

pagão quando há a utilização dos deuses gregos, e o cristão quando há a utilização do sobrenatural cristão, isto é, santos, anjos e Deus. Porém, no ponto de vista do autor, essa interpretação é incorreta quando a obra em foco é *Os Lusíadas*, visto que o maravilhoso na obra se restringe à utilização dos deuses gregos. Já o maravilhoso cristão é tido, no poema camoniano, como algo sagrado, pouco utilizado como recurso para ornar uma obra; nesse sentido, Benedito argumenta que a “religião cristã em que profundamente assentavam as vidas dos homens como Camões ou Vasco da Gama, algo que subjectivamente fazia parte do interior de cada homem, não podia ser usado para embelezar versos como ‘maravilhoso’” (1997, p. 89).

No maravilhoso pagão d’*Os Lusíadas*, há uma intervenção das entidades sobrenaturais pagãs, que são os deuses reverenciados na civilização greco-latina, uma vez que há os que ajudam os portugueses, como Júpiter e Vênus, e os que os prejudicam, como Baco, que se mostra o principal oponente dos navegantes. No maravilhoso cristão, há as súplicas feitas a Deus, à “Divina Providência”, configurando um momento de comprovação da fé cristã e não uma utilização alegórica dos referentes cristãos. Essas observações nos permitem entender a fonte do plano maravilhoso em *Os Lusíadas* como híbrida, com a ressalva da distinção que Benedito faz em relação ao aproveitamento das fontes cristã e pagã. Nascimento e Oliveira comentam, nesse contexto, a presença de Deus na epopeia camoniana:

Deus, em *Os Lusíadas*, apresenta-se como orientador religioso, a bandeira hasteada, que vai à frente, nas grandes realizações. É Aquele que detém o poder de mudar o curso da humanidade, mas dá liberdade de escolha entre o bem e o mal aos seus filhos amados (2011, p. 1346).

Ramalho (2013), por fim, aborda a categoria heroísmo épico, que integra os planos histórico e maravilhoso e também colabora para a

composição do plano literário. Nesse caminho, Silva elucida que “o herói épico caracteriza-se por uma dupla condição existencial, a humana e a mítica, e o relato pelo encadeamento de referenciais históricos e simbólicos” (2007, p. 59–60). Assim, o autor ressalta que a ação épica é representada por uma determinada viagem, na qual normalmente é iniciada a ação, desenvolvendo-se durante o seu percurso e se encerrando com ela, como acontece em *Os Lusíadas*. No entanto, Silva argumenta que, para se tornar herói, o sujeito da ação épica precisa unir as duas dimensões da matéria épica, e, para isso, é necessário que haja uma dupla condição existencial: a histórica e a mítica, a primeira para possibilitar o feito histórico, a segunda para possibilitar o feito maravilhoso.

Embasada nas observações da inserção do heroísmo épico nas epopeias, Ramalho (2013) expôs algumas categorias críticas que possibilitam assinalar que aspectos e que configurações se mostram presentes na produção épica. No que diz respeito à estrutura do heroísmo quanto à forma como é inicialmente caracterizado na epopeia, a pesquisadora aponta: (1) heroísmo histórico individual; (2) heroísmo mítico individual; (3) heroísmo histórico coletivo; (4) heroísmo mítico coletivo; (5) heroísmo histórico híbrido e (6) heroísmo mítico híbrido. Quanto ao heroísmo em relação ao percurso heroico, a autora aponta: (a) do histórico para o maravilhoso; (b) do maravilhoso para o histórico; (c) percurso alternado; (d) percurso simultâneo e (e) percurso cíclico. Por fim, sobre o heroísmo quanto à ação heroica, Ramalho (2013, p. 141) apresenta: (1) feitos bélicos ou políticos; (2) feitos aventureiros; (3) feitos redentores; (4) feitos artísticos; (5) feitos cotidianos; (6) feitos alegóricos e (7) feitos híbridos.

O heroísmo épico n’*Os Lusíadas* não é apresentado de uma só vez, é construído ao longo do poema. A representação do herói é iniciada na proposição, na qual Camões constrói o conceito de herói apresentando a sua intenção, que é glorificar, através do seu canto, os feitos portu-

gueses, elencando a imortalidade como um traço essencial do heroísmo épico: “As armas e os barões assinalados”; “E aqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da Morte libertando”. Também se constrói a ascensão da dimensão coletiva do herói: “Que eu canto o peito ilustre lusitano”. Nesse trecho, Camões apresenta os quatro planos do poema, em que vai construindo a figura do herói, sendo o primeiro o da viagem: “As armas e os barões assinalados/ Que, da ocidental praia lusitana, [...] / Passaram ainda além da Taprobana [...]”; depois apresenta o plano da História de Portugal: “[...] reis que foram dilatando/ A Fé, o Império[...]”; em seguida, o poeta apresenta o plano da mitologia: “Cessem do sábio Grego e do Troiano/ As navegações grandes que fizeram;/ [...] A quem Neptuno e Marte obedeceram”. Percebemos aqui que Camões inicia o processo de mitificação do herói, configurando a condição de imortal dos navegantes, que pretende ultrapassar a dos heróis da Antiguidade (Ulisses, Alexandre Magno, Trajano, Eneias). Por último, o plano das considerações do poeta, de valor metalinguístico: “Cantando espalharei por toda parte,/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte”.

Na invocação, como já vimos, Camões invoca as Tágides, pedindo-lhes auxílio. Essa invocação reforça o processo de engrandecimento dos heróis navegadores, haja vista que o poeta destaca a necessidade de um estilo e um talento superiores, compatíveis com a grandiosidade da obra.

A dedicatória apresenta outro momento de glorificação dos heróis, projetada no próprio poeta, que se torna imortal ao cantar a imortalidade dos navegadores: “Que não é prêmio vil ser conhecido/ Por um pregão do ninho meu paterno”.

Já na viagem de Vasco da Gama à Índia, localizada na chamada “região das Índias Orientais”², o poeta narra a luta dos navegadores

2 Índias Ocidentais era como a região do Caribe e das Antilhas era nomeada na época das grandes navegações (século XVI). Na região das Índias Orientais, na Ásia, Vasco da Gama chegará a Calecute, na Índia. Goa, menor estado da Índia, por sua vez, será o território que Portugal dominará durante 400 anos.

contra as adversidades que surgem pelo caminho, assim como a recompensa pelos seus feitos e o heroísmo. Os obstáculos ou as adversidades são de natureza diversa. Como exemplo, podemos citar o episódio do “Velho do Restelo”, em que ficam claros o peso do clima emocional na partida dos navegadores, o sofrimento, a mágoa, o choro, a insegurança, a oposição familiar e a oposição a essa aventura com a voz do bom senso do Velho do Restelo. Durante a viagem, destacam-se os temerosos perigos que tem o mar desconhecido e também o caso das Cousas do Mar: fenômenos característicos das águas quentes dos trópicos, o Fogo de Santelmo e a Tromba Marítima, que vem juntamente com a Tempestade. Diante desses fenômenos, é possível perceber a mitificação do heroísmo, que reside no desvendar dos segredos da natureza e no poder de superação do medo.

O episódio do Adamastor é um dos mais importantes na mitificação do heroísmo. Nesse episódio, os portugueses descobrem o esconderijo do gigante, antes nunca descoberto. A coragem e a determinação de Vasco da Gama, que não se amedronta diante do gigante, nem das profecias amedrontadoras, impedem que Adamastor o derrote. Esse fato simboliza a vitória do humano sobre a divindade. O episódio do Adamastor liga-se ao da “Ilha dos Amores”, uma vez que foi a paixão do gigante por Tétis que o levou à punição de Júpiter, transformando-o num rochedo. Vale lembrar que, quando os portugueses são recebidos como deuses na ilha, Tétis une-se a Vasco da Gama, que representa, metonimicamente, o heroísmo épico lusitano, através do marco de superação dos portugueses na determinação, na coragem e no amor.

Outro elemento que colabora para a mitificação do heroísmo acontece quase no final do episódio da viagem ao Rei de Melinde, em que o homem dá a sua vida pela pátria. Vasco da Gama narra, de maneira comovente, o sacrifício e a dor dos navegantes que morreram devido a doenças.

O episódio da Ilha dos Amores constitui o ápice do processo de mitificação dos portugueses. Nessa parte da narração, o amor erótico é tido como prêmio e meio para alcançar a imortalidade. É interessante frisar que são as próprias deusas que escolhem os navegadores para se relacionarem, comprovando o seu estatuto de heróis. Desse modo, podemos ressaltar que o aparecimento mágico da Ilha e toda a estrutura do episódio revelam a construção da mitificação dos heróis. A descrição bucólica e sensorial da Ilha, os conselhos de Tétis para as ninfas fazerem jogos de sedução após o desembarque dos marinheiros, a coroação e sagração dos heróis por meio do amor sensual, dentre outros, culminam em glória e prazer o que se tinha iniciado com dor.

No final, Vasco da Gama assume o estatuto de herói épico, integrando a seu heroísmo os próprios navegantes. Gama revela o seu heroísmo na audácia com que parte de Belém, não permitindo que o seu espírito e a sua coragem sejam tomados pelas incertezas e dores que vivencia, bem como na decisão inabalável de ir além do que prometia a força humana para cumprir a missão de que fora incumbido. Por fim, o herói revela-se no poder de superação diante das adversidades impostas, uma delas a de vencer o medo, representado no episódio do gigante Adamastor.

Uma vez que centraremos o estudo das adaptações no episódio intitulado “O Concílio dos Deuses”, trataremos, a seguir, mais especificamente, dessa passagem, de modo a destacar a linguagem, o conteúdo e o próprio tratamento que Camões deu ao plano maravilhoso, em especial no que se refere a essa passagem.

2.2 “O Concílio dos Deuses”

O objetivo desta subseção está centrado no estudo da presença mitológica no episódio “O Concílio dos Deuses”, pertencente ao Canto I de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Cabe aqui um breve esclarecimento

inicial sobre o episódio escolhido: existem dois concílios na obra de Camões. O primeiro diz respeito à primeira profecia de Júpiter e faz parte, consoante Emanuel Paulo Ramos (1946), do primeiro ciclo épico (constituído pelos primeiros cinco cantos), e o segundo concílio, que engloba o discurso de Baco, a decisão (profecia), a profecia anulada de Proteu, e a intervenção de Tétis, e faz parte do segundo ciclo épico (constituído pelos últimos cinco cantos). O foco deste estudo estará centrado no primeiro concílio. Abordaremos, assim, os deuses que aparecem no Canto I, o porquê da necessidade de inserir um concílio entre os deuses, na obra, o papel de cada deus, além de buscar entender a razão da presença da mitologia numa obra que exalta um povo católico. Camões, nesse sentido, enaltece o povo português, comparando-o aos deuses e o glorificando, isto é, utilizando-se da mitologia para engrandecer o estilo poético. Contudo, cabe adiantar que a presença dos deuses em sua obra não contradiz a fé católica, haja vista que, muitas vezes, dá veracidade e beleza às ações.

Por outro lado, é importante destacar que, no tocante ao estudo das adaptações, o foco no primeiro segmento d’“O Concílio dos Deuses” se justifica pelo interesse que, em geral, a mitologia clássica desperta em crianças, adolescentes e jovens, o que tem perpetuado nomes como Vênus, Baco, Júpiter, entre outros e outras, pelos tempos afora nos mais diferentes espaços culturais. Por isso, torna-se curioso perceber que tratamento os textos adaptados deram a essas presenças, avaliando todos os aspectos envolvidos na retextualização desse segmento da epopeia camoniana.

Isto posto, lembramos que a mitologia n’*Os Lusíadas* não é um mero ornamento, nem uma simples coleção de símbolos; muito além disso, os deuses são personagens da narrativa e têm, por isso, a preservação da credibilidade e da verossimilhança interna que é conferida às personagens. Na esfera ficcional que o texto molda, os deuses realmente existem e intervêm nas ações. Saraiva (1963), ao citar o papel e o significado

da mitologia em *Os Lusíadas*, elucida a dificuldade pela qual a obra de Camões passou para ganhar o devido espaço e o reconhecimento:

[...] dar vida e interesse poético a esta matéria abstracta, impessoal e antecipadamente fixa era um problema difícil, e, por esse motivo, durante perto de um século a epopeia, tão acarinhada pelos poderes públicos e pelos poetas oficiais, não passara de uma aspiração (SARAIVA, 1963, p. 67).

Diante desse cenário, Camões buscou, através da mitologia greco-latina, resolver o problema estético que enfrentavam os poetas que aspiravam à realização da epopeia. Consoante Saraiva (1963, p. 67), “à falta de heróis humanos serve-se dos deuses celebrados nas epopeias da Antiguidade e constrói com os seus diversos caracteres e paixões uma intriga que é o verdadeiro enredo do poema”. Assim, os deuses do Olimpo dividem-se e disputam a propósito de três pequenos barquinhos que navegam pelas águas do Índico. Na sequência narrativa da viagem, os deuses são a força motriz que determina o progresso dos acontecimentos. Nesse ponto, dá-se a importância dos dois concílios, um no canto I e outro no canto VI, que serão apresentados na sequência. Leiamos, antes, porém, o que observa Matheus Trevizam, em “Dois temas clássicos em Virgílio e no canto VI d’Os Lusíadas de Camões”, relembrando os laços entre a epopeia camoniana e a tradição clássica, para, então, passarmos aos detalhes dessa passagem do poema:

O concílio divino do canto VI d’Os Lusíadas, tema, na literatura de moldes clássicos, já desenvolvido de outros modos, além de por Virgílio, pelo próprio Camões (canto I, 20–41) e por Homero (*Ilíada*, canto IV, 1–74; *Odisseia*, canto I, 19–95...), assume, neste poeta português, traços peculiares. Além do fato de se tratar de uma reunião dos deuses do/no mar – algo inaudito em seus antecessores da Antiguidade nas passagens épicas que citamos –, o cotejo com a iniciativa de escrita virgiliana nos mostra que Camões concentra

a estrutura de sua versão desses eventos em duas partes bem distintas: a primeira delas diz respeito ao “catálogo” de divindades marinhas que acudiram ao chamado de Netuno, através do mensageiro Tritão (estâncias 20–24), e inclui, além de Netuno, Oceano, Nereu, Proteu, Tétis, Anfitrite, Ino, Melicerta e Glauco (TREVIZAM, 2013, p. 26).

No Concílio dos Deuses do Olimpo, logo no início da narração, aparece Júpiter, convocando os deuses para uma assembleia em seu palácio, no Monte Olimpo, com o intuito de tomar decisões sobre o futuro dos portugueses nos mares. Nessa reunião, busca-se consultar os deuses, a fim de se tomarem decisões favoráveis ou não às intenções dos navegantes portugueses para futura glória, uma vez que estavam prestes a navegar por “mares nunca dantes navegados”. No entanto, não estava em pauta a chegada dos portugueses ao Oriente, pois esta já tinha sido determinada pelo destino (Fado), o que podemos observar na seguinte estrofe:

Prometido lhe está do Fado eterno,
Cuja alta lei não pode ser quebrada,
Que tenham longos tempos o governo
Do mar que vê do Sol a roxa entrada.
Nas águas têm passado o duro Inverno;
A gente vem perdida e trabalhada;
Já parece bem feito que lhe seja
Mostrada a nova terra que deseja
(Canto I, est. 28).

Como observado, no concílio tratava-se apenas de decidir se os deuses ajudariam ou não os portugueses a chegarem rapidamente e de modo seguro às Índias.

Quando todos os deuses estão sentados nos seus “luzentes assentos”, avaliando os pontos da pauta, Júpiter dá destaque às qualida-

des dos portugueses, descritos como um povo guerreiro e corajoso que já tinha conquistado o país aos mouros e vencido por diversas vezes os temidos castelhanos. Ressalta, ainda, as antigas vitórias de Viriato, chefe lusitano, frente aos romanos e termina o seu discurso chamando a atenção dos deuses para os presentes feitos dos portugueses, que, corajosamente, lutando contra tantas adversidades, empreendiam importantes viagens pelo mundo. Portanto, diante do exposto, mereceriam ser ajudados na passagem pela costa africana. Observemos a elaboração argumentativa de Júpiter, que se sustenta em dados históricos e, ao mesmo tempo, traz os portugueses para o âmbito da pauta maravilhosa:

E porque, como vistes, têm passados
Na viagem tão ásperos perigos,
Tantos climas e céus experimentados,
Tanto furor de ventos inimigos,
Que sejam, determino, agasalhados
Nesta costa Africana como amigos;
E, tendo guarnecida a lassa frota,
Tornarão a seguir sua longa rota
(Canto I, est. 29).

É nesse momento que a figura do deus do vinho e das orgias, Baco, apresenta-se antagonicamente, insurgindo-se de imediato contra os portugueses, pois era, segundo o que o próprio eu lírico-narrador nos conta, alimentado por uma enorme inveja da imensa glória que o destino lhes reservava. Vejamos:

Estas palavras Júpiter dizia,
Quando os Deuses, por ordem respondendo,
Na sentença um do outro diferia,
Razões diversas dando e recebendo.
O padre Baco ali não consentia
No que Júpiter disse, conhecendo

Que esquecerão seus feitos no Oriente
Se lá passar a Lusitana gente.

Ouvido tinha aos Fados que viria
Uma gente fortíssima de Espanha
Pelo mar alto, a qual sujeitaria
Da Índia tudo quanto Dóris banha,
E com novas vitórias venceria
A fama antiga, ou sua ou fosse estranha.
Altamente lhe dói perder a glória
De que Nisa celebra inda a memória.

Vê que já teve o Indo so[b]jugado
E nunca lhe tirou Fortuna ou caso
Por vencedor da Índia ser cantado
De quantos bebem a água de Parnaso.
Teme agora que seja sepultado
Seu tão célebre nome em negro vaso
D'água do esquecimento, se lá chegam
Os fortes Portugueses que navegam
(Canto I, p. 30–32).

Na Índia, prestava-se culto a Baco, e o invejoso deus temia que seus seguidores rapidamente o esquecessem com a chegada dos portugueses, motivo de ser contrário aos feitos de tal gente. Assim, o sentimento de inveja desse deus irá guiar uma oratória contrária aos lusitanos. Porém, uma segunda divindade impõe-se nesse episódio: Vênus, a carismática deusa da beleza e do amor, que apoia os portugueses, povo com o qual simpatiza por lhe fazer lembrar o romano, quer pela língua tão próxima à sua, semelhante ao latim, quer pela coragem que demonstrava, pelas importantes conquistas que realizou, e, também, por ter ciência de que seus préstimos a tal povo lhe renderão, no futuro, adorações e aclamações em versos escritos pelos poetas nascidas naquela Península. Então, propositadamente, constrói sua argumen-

tação favorável aos portugueses, como podemos observar nos versos a seguir:

Sustentava contra ele Vênus bela,
Afeiçoada à gente Lusitana
Por quantas qualidades via nela
Da antiga, tão amada, sua Romana;
Nos fortes corações, na grande estrela
Que mostraram na terra Tingitana,
E na língua, na qual quando imagina,
Com pouca corrupção crê que é a Latina

Estas causas moviam Citereia
E mais, porque das Parcas claro entende
Que há-de ser celebrada a clara
Deia Onde a gente belígera se estende.
Assim que, um, pela infâmia que arreceia,
E o outro, pelas honras que pretende,
Debatem, e na perfila permanecem;
A qualquer seus amigos favorecem.

Qual Austro fero ou Bóreas na espessura
De silvestre arvoredo abastecida,
Rompendo os ramos vão da mata escura
Com ímpeto e braveza desmedida,
Brama toda montanha, o som murmura,
Rompem-se as folhas, ferve a serra erguida:
Tal andava o tumulto, levantado
Entre os Deuses, no Olimpo consagrado
(Canto I, est. 33–35).

Nesse contexto, o discurso divide os deuses em posicionamentos divergentes, fazendo com que, no Olimpo glorioso, considerações antagônicas se fizessem presentes, numa feroz discussão, comparada pelo eu-lírico/narrador a uma temível tempestade, até que Marte, o

deus da guerra, toma a palavra e desfere um discurso contra Baco e, dirigindo-se a Júpiter, relembra-lhe que era a ele, Júpiter, por ser o senhor dos deuses, que cabia a decisão final, que, aliás, já estava tomada desde o início, e que não se devia dar ouvidos a Baco, uma vez que não passava de um invejoso. Marte simpatizava, naturalmente, com os portugueses por serem um povo guerreiro e também para agradar a Vênus, sua paixão em tempos passados (BENEDITO, 2001, p. 96). Vejamos o trecho:

Mas Marte, que da Deusa sustentava
Entre todas as partes em porfia,
Ou porque o amor antigo o obrigava,
Ou porque a gente forte o merecia,
De entre os Deuses em pé se levantava:
Merencório no gesto parecia;
O forte escudo, ao colo pendurado,
Deitando para trás, medonho e irado;

A viseira do elmo de diamante
Levantando um pouco, mui seguro,
Por dar seu parecer se pôs diante
De Júpiter, armado, forte e duro;
E dando uma pancada penetrante
Co conto do bastão no sôlio puro,
O Céu tremeu, e Apolo, de torvado,
Um pouco a luz perdeu, como enfiado;

E disse assim: — Ó Padre, a cujo império
Tudo aquilo obedece que criaste:
Se esta gente que busca outro Hemisfério.
Cuja valia e obras tanto amaste,
Não queres que padeçam vitupério,
Como há já tanto tempo que ordenaste,
Não ouças mais, pois és juiz direito,
Razões de quem parece que é suspeito.

Que, se aqui a razão se não mostrasse
Vencida do temor demasiado,
Bem fôra que aqui Baco os sustentasse,
Pois que de Luso vêm, seu tão privado;
Mas esta tenção sua agora passe,
Porque enfim vem de estômago danado;
Que nunca tirará alheia inveja
O bem que outrem merece e o Céu deseja.

E tu, Padre de grande fortaleza,
Da determinação que tens tomada
Não tornes por detrás, pois é fraqueza
Desistir-se da cousa começada.
Mercúrio, pois excede em ligeireza
Ao vento leve e à seta bem talhada,
Lhe vá mostrar a terra onde se informe
Da Índia, e onde a gente se reforme
(Canto I, est. 36-40).

Então, Júpiter ratifica a decisão do Concílio, decidindo-se favorável ao êxito dos portugueses, em seguida ao que se dá a partida dos deuses pela Via Láctea (BENEDITO, 2001, p. 96):

Como isto disse, o Padre poderoso,
A cabeça inclinando, consentiu
No que disse Mavorte valoroso
E néctar sobre todos esparziu.
Pelo caminho Lácteo glorioso
Logo cada um dos Deuses se partiu,
Fazendo seus reais acatamentos,
Pera os determinados apo[u]sentos
(Canto I, est. 41).

Desse modo, a regra que dita a conduta dos deuses dentro da obra se sustenta na oposição de ideias que ficara clara a partir do debate travado. Baco, em sua opinião contrária declarada, discorda do deus

supremo e, por isso, propõe-se, à revelia da decisão de Júpiter, a fazer maldades, assim criando obstáculos e ciladas aos navegantes. Noutra contexto, a figura protetora de Vênus busca conduzir as naus em segurança a seu destino final. Para isso, trabalha o tempo todo para evitar que Baco obtenha êxito nas armadilhas preparadas. E, dessa forma, o duelo se estabelece entre essas divindades, que terão, na continuidade das ações, suas características enaltecidas ou negativamente criticadas a partir da transferência das memórias particulares de cada deus presente na mitologia para as entidades das parábolas bíblicas, o que gera a interpenetração do maravilhoso pagão com o cristão.

Assim, Baco assume uma credibilidade duvidosa, pelos intentos projetados, pelas rasuras em seu caráter e pela intensidade do mal, sendo eleito como o vilão dentro da epopeia. Além disso, intui-se uma comparação entre o deus Baco e o diabo bíblico, que trabalha para destruir e aniquilar os inimigos. É nesse discurso que Vênus, amável e dedicada, disposta a mover céus e terras por seus protegidos, surge em comparação com a Virgem Maria, mãe dos necessitados, centro do amor maternal católico.

Dessa maneira, em posse do conhecimento do poder do catolicismo dentro da vivência religiosa de Portugal, torna-se necessário observar que Baco, o deus do vinho, das orgias e do desregramento, era considerado o inimigo mais temente, visto que o Cristianismo renega essa libertinagem defendida por Baco, logo é indiscutível que se mantenham as características atribuídas ao pecaminoso deus do vinho.

O paralelo entre o maravilho pagão e o maravilhoso cristão traz à temática da obra complicações que ora se dividem, ora se fundem. Com efeito, a presença de seres míticos é constante nas epopeias ao longo do tempo. Esse dado nos faz destacar o fato de Camões cantar os feitos gloriosos de um povo notoriamente católico. Tudo indica que o poeta se decidiu por uma estratégia que visava a “agradar a gregos e troianos”, pois direcionou um conceito de deus que mesclava o espírito

cristão e o histórico mitológico. Contudo, a obra evidencia o paganismo como apenas um caminho indispensável para os acontecimentos fluírem numa poesia aprazível, uma vez que, sintaticamente, os dois deuses em destaque constituem a estrutura antagonista e protagonista, afirmados na complexidade individual de cada deus dentro da narração.

Os deuses são, assim, com seus caprichos, sua agitação e seus planos, personagens da narrativa, e Vasco da Gama, solene e hierático como uma estátua, limita-se a cumprir um destino em que sua vontade não intervém, isto é, o incentivo da ação está fora do alcance dos homens propriamente ditos. À vista disso, “é através dos deuses principalmente que Camões instila no seu poema um conteúdo humanista de confiança no destino humano” (SARAIVA, 1963, p. 68). Sobre esse aspecto na tradição clássica, afirmam Nascimento e Oliveira:

Na literatura clássica o mito exerce um papel fundamental, de tal forma que a diferença entre seres humanos e seres divinos torna-se cada vez mais estreita, ou seja, o homem adquiriria um poder inigualável durante sua atuação nos combates, alcançando assim uma proporção quase imortal (2011, p. 1345).

Portanto, a vertente do glorioso pagão, recuperando, de certo modo, a tradição clássica, que é subordinado ao maravilhoso cristão, percorre todo o texto camoniano desde o início, inserida já no primeiro Canto da obra. A intenção de Camões pode ter sido por influência estética, isto é, formou uma base estilística entre o mitológico e o bíblico. No entanto, a verdade que se destaca é a de que a escolha pela presença do plano mitológico enriqueceu os episódios de *Os Lusíadas* e agregou magia e grandiosidade aos fatos.

A interrupção mitológica do panteão dos deuses foi, para a obra, uma coluna de sustentação que protegeu o momento histórico com a leveza e deu suporte ao imaginário dos leitores e das leitoras que

imersam nas entrelinhas do poema. Isso porque se apresenta marcada por dualidades e contradições, haja vista inserir a coexistência do maravilhoso (intervenção de seres sobrenaturais) pagão e cristão, em vez do esperado, que seria que o cristão predominasse. Moisés (2004) destaca que tal dualismo é renascentista.

Nesse mesmo contexto, Moisés nos diz que o poema, por ser de exaltação patriota, sendo, portanto, um verdadeiro hino de ufanía, como é declarado na proposição, deveria manter-se coerente até o fim. Porém não é o que acontece, pois, no Epílogo, há uma nota depressiva melancólica, na qual o poeta se dá conta de que tem a lira “destemperada e a voz enrouquecida”. Assim, “o Epílogo traduz o instante em que Camões descobre e confessa que cantava um povo tristemente embriagado com as glórias conquistadas no ultramar, tudo transformado numa desalentada confissão de vencido e visionário” (MOISÉS, 2004, p. 59). É importante lembrar que essa nota pessoal do Epílogo, visando a identificar o povo de uma forma altamente profética, contrapõe-se, na visão do estudioso, ao caráter “objetivo”, histórico, transindividual do épico. Ou seja, o/a leitor/a está diante de uma atitude subjetiva escancarada, em que o poeta desabafa os seus conflitos no momento em que chegava ao fim de um trágico processo, representado pela sua existência desditosa e pelos anos mal-afortunados vividos pela Pátria após o delírio de grandeza deflagrado nos começos do século XVI. Desse modo, podemos inferir que o poeta tenha posto ali o máximo de inspiração e que não continha a verdade original sobre a viagem de um caminho marítimo às Índias, mas a sua verdade íntima de homem e poeta. Retomando as passagens em que Baco aparece, não custa lembrar que o Concílio Marítimo é a última participação direta e firme de Baco no poema, ainda que ele participe brevemente do Canto VIII, marcado pelo mergulho do deus no oceano, “No mais interno fundo das profundas/ Cavernas altas, onde o mar se esconde” (VIII, 8, 1-1). Já no Canto VI, o deus tem um discurso longo e incontestável, entre o de-

sespero e o desejo de consciência histórica, composto por uma estrofe e, logo depois, composto por quase sete estrofes. Assim, os primeiros oito versos possuem Netuno como ouvinte, e os outros cinquenta e dois dirigem-se ao conjunto que ali está reunido.

Nesse caminho, a única solução que Baco encontra, depois de completamente desenganado, é reclamar a seus colegas. Mas, se excluirmos o desmotivado Netuno, nenhuma das divindades presentes na assembleia possui competência prática para mudar, minimamente que seja, a sorte do Tioneu, que cada vez se revela mais indeciso. Contudo, o segundo Concílio é totalmente ineficaz, e sobre isso Luís de Oliveira e Silva, autor do verbete “Consílio dos deuses marinhos”, escrito para o *Dicionário de Luís de Camões*, afirma que “o poeta, talvez para resguardar a dignidade do Monarca que o Gama sinedoquiza, [...] um destino apolíneo [...] para os seus Lusitanos, embora, no poema, Apolo só apareça para se deixar impressionar pela brutalidade de Marte” (2011, p. 284).

No ensaio, Oliveira e Silva elucida também algumas expressões como o verbete “Consílio dos deuses olímpicos”, no qual se lê: “O Consílio dos Deuses desfaz-se de Baco, que vai perdendo força até se esvair em fumo, em nada” (2011, p. 294).

No entanto, vale destacar que Baco só pode se esvair porque sua ação no poema é fundamental. Ou seja, o deus sai do Concílio do Canto I minimizado e logo depois ganha imensa força para começar, verdadeiramente, a sua tarefa de sabotar a viagem, ineficaz dentro da história da narrativa, porém muito eficaz simbolicamente. Portanto, de acordo com Oliveira e Silva (2011), entende-se que a humilhação sofrida por Baco no Olimpo haveria de ser vingada no mais interno fundo das profundezas do mar. E, diante disso, argumentar a seu favor para convencer os outros deuses. Então, diz Baco, deus do antepassado mítico dos portugueses, apresentando a imensa vontade e ganância de se diferenciar dos demais:

E vós, Deuses do mar, que não sofreis
Injúria algũa em vosso reino grande,
Que com castigo igual vos não vingueis
De quem quer que por êle corra e ande:
Que descuido foi êste em que viveis?

Quem pode ser que tanto vos abrande
Os peitos, com razão endurecidos
Contra os humanos fracos e atrevidos?

Vistes que, com grandíssima ousadia,
Foram já cometer o Céu supremo;
Vistes aquela insana fantasia
De tentarem o mar com vela e remo;
Vistes, e ainda vemos cada dia,
Soberbas e insolências tais, que temo
Que do mar e do Céu em poucos anos
Venham Deuses a ser, e nós, humanos.

Vêdes agora a fraca geração
Que dum vassalo meu o nome toma,
Com soberbo e altivo coração,
A vós e a mi[m] e o mundo todo doma.
Vêdes, o vosso mar cortando vão,
Mais do que fêz a gente alta de Roma;
Vêdes, o vosso reino devassando,
Os vossos estatutos vão quebrando
(Canto VI, est. 28,29–30).

Candido (1998) aborda que o escritor é o responsável pelo domínio da realidade, ou seja, pela manipulação do irreal, de modo a torná-lo verossímil, “conforme a ordenação da matéria, e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotados pelo autor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar” (Ibidem, p. 77). Logo,

a relação entre a personagem e os critérios trazidos pelo escritor em sua criação é voltada para o critério estético de articulação interna da obra. Nesse viés, o deus Baco, como meio de sustentação da visão do próprio Camões, diz que os viajantes são de uma “fraca geração”.

João R. Figueiredo (2014), no estudo intitulado “Ensinar *Os Lusíadas*: ansiedade e desinteresse”, contempla, de forma mais específica, a presença de Baco em *Os Lusíadas*. O autor destaca, inicialmente, o fato, tido por ele como luminoso na crítica de *Os Lusíadas*, da análise feita por Antônio José Saraiva que diz respeito ao verso da estância 12 do Canto II: “o falso Deus adora o verdadeiro”. Essa passagem refere-se ao acontecimento em Mombaça, em que Baco, temente aos avanços de Vasco da Gama ao longo da costa africana, constrói uma cilada em que faz com que uma ilha aparente ser habitada por cristãos e, num determinado lugar, ergue um altar com ícones religiosos conhecidos como o símbolo do Espírito Santo, a Virgem Maria e os Doze Apóstolos durante o período Pentecostal. Vendo a imagem da ilha, Vasco da Gama envia à terra os dois condenados para se certificar da situação. Os dois acreditam no disfarce de Baco queimando incenso diante do altar e comunicam ao capitão que havia cristãos naquele lugar. Seguindo esse contexto, Figueiredo destaca o fato de Saraiva observar “que o sujeito da oração contida no último verso tanto pode ser ‘o falso Deus’ como o ‘verdadeiro’, dada a possibilidade, autorizada pela sintaxe, de inverter os termos. E assim, se ‘o falso Deus’ é o sujeito da frase, então Baco, um ídolo pagão, está a venerar o único Deus que a doutrina cristã aceita” (FIGUEIREDO, 2014, p. 3). Então podemos dizer que, se o “falso Deus” é o objeto direto do verbo “adorar”, todo o sentido do verso pode ser interpretado como a lógica interna da narrativa, considerando o Deus dos cristãos como falso, pois se trata apenas de uma simples representação adorada por Baco.

Figueiredo (2014) também cita uma segunda interpretação feita por Saraiva, que declara que os deuses da mitologia são deuses objetivos e que

o Deus cristão está relacionado à subjetividade de Camões, que construiu os personagens mitológicos de *Os Lusíadas* independentemente das próprias crenças, sem deixar, contudo, de valorizar a perspectiva cristã. Camões também tem a oportunidade, segundo Figueiredo, de apresentar os antecedentes mitológicos para o comportamento de Baco, como podemos conferir na estância 10 do Canto II, transcrita abaixo:

Mas aquêlo que sempre a mocidade
Tem no rosto perpétua, e foi na[s]cido
De duas mães, que urdia a falsidade
Por ver o navegante destruído,
Estava nua casa da cidade,
Com rosto humano e hábito fingido,
Mostrando-se Cristão, e fabricava
Um altar suntuoso que adorava.

Nesses dados, Camões revela as contradições sobre as características dos deuses, uma vez que Baco assume a expressão de um comportamento movido por sentimentos ruins. No entanto, como observa Figueiredo (2014), Baco, descrito no primeiro, segundo e terceiro versos como “...aquêlo que sempre a mocidade/ Tem no rosto perpétua, e foi na[s]cido/ De duas mães, que urdia a falsidade” (Canto II, est. 10), não se trata apenas de um simples estereótipo mitológico, muito pelo contrário: de acordo com o pesquisador, “tanto o contexto vasto do poema como o contexto mais restrito da oitava obrigam a uma leitura da informação contida nos primeiros três versos que não se limite a reconhecer os dados da tradição mas a perceber que papel desempenham em *Os Lusíadas*” (FIGUEIREDO, 2014, p. 4). Em seguida, nos próximos versos da estância supracitada, Baco é apresentado “com rosto humano”, o que já havia acontecido antes.

É importante destacar a visão de Figueiredo (2014) no que diz respeito ao significado de Baco assumir um “rosto humano”, característica

que aparece repetidamente na obra, que cita a palavra “rosto” variando-lhe as qualidades, uma vez que “humano” é sinônimo de “mortal” e, portanto, sujeito ao envelhecimento. Figueiredo dá essa significação ao episódio em Moçambique, em que aparece a expressão “forma e gesto humano”.

Outra expressão que contribui ainda mais para compreensão desse deus é a expressão “duas mães” de que “foi nascido”, sendo que uma delas é Júpiter, o que faz de Baco um filho privilegiado, e que, por isso, trata-se de “uma personagem a cada dia juvenil, por determinação de um arranjo familiar idiossincrático que reforça, por acumulação de progenitoras, o estatuto da criança eterna” (FIGUEIREDO, 2014, p. 5).

É nesse contexto em que a eternidade é enaltecida, que o caráter de Camões “envelhece” e toma, progressivamente, consciência da sua mortalidade, como cita Figueiredo (2014, p. 5– 6):

O tom do poema decai desde o início bombástico que acolhe, em boa verdade, a verdadeira apoteose, sob a forma da superação dos antigos, das intenções programáticas tonitruantes, das pretensões didáticas, da desejada performatividade, enfim, da hipérbole generalizada, para terminar na depressão final de um poeta entretanto decaído em anos e que, a momentos, quando pára para pensar no que faz e compara os resultados da sua actividade com os objectivos pretendidos, fica melancólico e a custo mantém a vontade de escrever. Enquanto os receios de Baco de vir a ser esquecido são infundados, porque é eterno e porque, no fim de contas, sendo a personagem mais complexa psicologicamente, é a que talvez permaneça mais na memória dos leitores de *Os Lusíadas*, Camões, por sua vez, nas alturas em que, por exemplo, suspende a narrativa da viagem para pedir ajuda às Musas ou para verberar a família de Vasco da Gama, apercebe-se de que pode vir a ser esquecido, por falta de leitores e de alunos, e de que, apesar de tudo, escrever *Os Lusíadas* é uma corrida contra o tempo.

Em todo *Os Lusíadas*, podemos observar os atributos psicológicos dos deuses, sendo que “a ansiedade de Baco foi sendo progressivamente absorvida pelo autor de *Os Lusíadas*, e a identidade dos termos utilizados não deixa margem para dúvida: os desgostos de Camões levam-no agora ‘ao rio / do negro esquecimento e eterno sono’” (FIGUEIREDO, 2014, p. 7). Além disso, no poema é citado o medo que Baco tinha de ver o seu nome “sepultado em negro vaso / de água do esquecimento” (Canto II, est. 32). O estudioso citado também enfatiza o fato de que, ao longo da composição do poema, o poeta fica contagiado pela ansiedade da sua personagem principal, que seria, nesse caso, Baco. Camões toma para si as angústias e se queixa de que ninguém o ouve, uma vez que é tomado pela angústia que o define enquanto mortal, atribuindo-lhe uma identidade poética própria, que é a consciência de ser extremamente pequeno, se comparado àquilo que será sempre maior do que a vida, a eternidade. Podemos afirmar, portanto, que há um Baco ansioso no início da narrativa e um Camões deprimido no final. Trazemos ainda a visão de Machado, no texto “Submersão, subversão trágica de Baco n’*Os Lusíadas*” (2016), que ratifica o que foi proposto:

Nesse momento, evoco o texto d’*Os Lusíadas*, mais especificamente, os dois consílios dos deuses greco-romanos que são apresentados ao longo da obra. Explico, primeiramente, a escolha dessas duas passagens e o que elas têm a ver com o papel do poeta na sociedade: a minha leitura buscará relacionar alegoricamente a figura de Baco (epíteto grego de Dioniso e também nome latino do deus) com a do poeta, pois ele, tendo suas ideias rejeitadas no consílio olímpico, se vê obrigado a submergir-se nas profundezas do inexplorado oceano em busca de ajuda para seu maior intento na epopeia camoniana: frear a viagem dos portugueses à Índia para que a Fama não os favorecesse após chegarem ao Oriente e ultrapassarem os feitos do próprio deus (2016, p. 153).

Agora, considerando que sem memória não há literatura, faz-se pertinente abordar como Candido (1998) constrói a sua teoria da personagem em relação à memória do escritor, haja vista que, de acordo com o autor, a personagem é criada a partir da memória, de observações e de imaginações que se combinam em diversos níveis, amparados nas concepções morais e intelectuais. Nesse caminho, segundo Candido (1998), a personagem é a realização/concretização do ser fictício – criado a partir da memória, observação e imaginação

–, de modo a buscar a completude, a coesão, para que o/a leitor/a tenha a sensação de um personagem real, isto é, dando a impressão de um ser vivo, e não meramente fictício. Para tanto, Camões diferencia os deuses dos humanos, empregando poderes que competem a cada um. O primeiro poder é o de entrar no mar, mergulhar, aprofundar-se, enquanto o tempo cronológico só diz respeito à superfície do mar. Esse personagem, nesse quesito, nada tem de um deus dionisíaco, de desejo de excesso ou de superação, de sexual, etc., e, inclusive, não deixa de antecipar certo chamamento à dureza que, em tom disfarçadamente lamentoso, encerra o Canto. Expandindo para uma abordagem mais completa dos deuses utilizados por Camões no Concílio dos Deuses, ressaltamos, neste momento, a figura da deusa Vênus, que exerce o papel da figura feminina na obra camonianiana, como sendo uma imagem protetora, divina, assemelhando-se à figura cristã da Virgem Maria, ou seja, a mãe que está sempre preocupada com os filhos, capaz de se compadecer em determinadas situações e suplicar pelo bem dos filhos de forma altruísta. Analisamos, pois, a seguir, a figura de Vênus, a sua importância na estrutura do poema e a função do paganismo como um elemento insubstituível de uma epopeia incontestavelmente católica.

Como supracitado, sabemos que Camões fez uso da deusa Vênus para proteger os navegadores portugueses. Assim, escolheu uma deusa pagã para proteger os homens bravos, fortes, poderosos e corajo-

sos. No Canto I, Vênus toma defesa dos portugueses contra Baco, no Concílio dos Deuses. Observemos na estrofe 33, a seguir:

Sustentava contra ele Vênus bela,
Afeiçoada à gente lusitana,
Por quantas qualidades via nela
Da antiga tão amada sua Romana,
Nos fortes corações, na grande estrela
Que mostraram na terra Tingitana,
E na língua, na qual quando imagina,
Com pouca corrupção crê que é a Latina.

Relembramos, por fim, que o concílio não serve apenas de ornamentação, mas se trata de uma alegoria que mitifica em Vênus e Baco a expansão do poder exercido por Portugal, além da coragem dos portugueses na guerra e na aventura, e, em Baco, os interesses que se erguiam contra essa ação, bem como o destaque da importância das Descobertas, que é tão imensa que até os deuses tiveram participação (BENEDITO, 2001, p. 97).

Concluimos esta parte do estudo destacando que, durante a observação da presença d'“O Concílio dos Deuses” nas adaptações escolhidas, caberá verificar tanto o uso da linguagem quanto a trajetória dos personagens que o integram, de modo a verificar o trabalho realizado, em cada obra, em termos dos recursos de adaptação já discriminados e também no que se refere ao modo como essa presença mítica de tradição clássica foi tratada nas adaptações.

3. ANÁLISE DE TRÊS ADAPTAÇÕES DA EPOPEIA CAMONIANA

As adaptações de Braga e Braga, Veiga, e Vale são, todas elas, compostas em prosa, intercalada por ilustrações. Nesta seção, cada um destes itens será abordado: linguagem (com citação de versos de *Os Lusíadas* que correspondam aos trechos comentados); extrações e/ou inserções; passagem de um trecho ao outro em comparação com a obra de Camões; e análise das informações adicionais que cada livro contém. Como já foi ressaltado, o conceito básico de “retextualização” e seus desdobramentos orientarão a abordagem às obras, com comentários ora individuais ora comparativos, organizados por tipo de retextualização em foco. Além disso, buscaremos dialogar com observações feitas no decorrer das seções anteriores.

3.1 Iniciando pela Proposição

A epopeia de Camões é composta por cinco partes, a saber: Proposição, Invocação, Dedicatória, Narração e Epílogo. Antes de apresentar a análise d’“O Concílio dos Deuses” nas adaptações, mostraremos como a Proposição foi trabalhada em cada uma dessas obras, de modo a já adiantar o reconhecimento da estética de cada adaptação, além de verificar a permanência ou não, em forma de prosa,

do trecho de *Os Lusíadas* que constitui esses elementos da estrutura épica da obra.

Sabemos que a Proposição de *Os Lusíadas* aparece no Canto I, da primeira à terceira estrofe. Nela, o eu-lírico/narrador nos apresenta o tema de seu poema, a viagem de Vasco da Gama às Índias e as glórias do povo lusitano. Destaca, ainda, ser uma viagem comandada por seus reis, com a missão de espalhar a fé cristã pelo mundo. Assim, a Proposição, mais do que a introdução da obra e a indicação do herói coletivo, faz o engrandecimento dos portugueses, ou melhor, é uma referência ao esforço e ao empenho que os levaram a conquistar “Mais do que prometia a força humana” (Canto I, est. 1).

Na Proposição, o eu-lírico/narrador apresenta a matéria do poema, uma parte de fundamental importância, pois ali o eu-lírico/narrador declara a intenção do poema: celebrar os feitos lusitanos, as navegações e as conquistas. Consoante Ramalho (2013), e como foi visto, entende-se por “proposição épica” uma parte da epopeia em destaque ou mesmo integrada no corpo do texto, através da qual é explicitado o teor da matéria épica que será tratada na obra.

A ênfase da Proposição camoniana está no plano histórico, que é representado pelas citações geográficas, pelas referências a reis, navegantes e “gente remota” e pela alusão às navegações, e, no caso dos barões assinalados, que representam o herói coletivo, isto é, o povo português. A proposição de *Os Lusíadas* tornou-se um exemplo clássico de proposição, haja vista o fato de ser constantemente referenciada em outras epopeias, apresentada a seguir:

Canto I

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados

Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta
(Canto I, est. 1-3).

O verso “Que eu canto o peito lusitano” soma um valor sentimental ao canto. Se “peito Lusitano” registra uma identidade pátria, ou seja, do heroísmo português, “ilustre”, por sua vez, marca um caráter nobre sobre a nação portuguesa. Assim, “As armas e os barões assinalados” são, segundo Benedito (1997), os portugueses que passam além da “Taprobana”, ilha de Ceilão, e, evidentemente, para além da Índia, onde construíram um “novo Reino” no Oriente (Canto I, est. 1).

No entanto, não foram somente esses os feitos, mas também os daqueles reis portugueses que “foram dilatando/ a Fé, o Império e as terras viciosas;/ de África e Ásia andaram devastando”. Além de se unirem todos aqueles que ficaram famosos por feitos consideráveis,

a constar: “e aqueles que por obras valerosas/ se vão da lei de Morte libertando” (Canto I, est. 2). É indispensável acrescentar também todos aqueles que realizaram as navegações marítimas e alcançaram a glória nas guerras das descobertas: “a quem Neptuno e Marte obedeceram”. Consoante Benedito (1997, p. 116), “hoje não se diz muito a personificação do mar e das guerras em ‘Neptuno’ e ‘Marte’, mas na aura do humanismo, os deuses eram conotados com figuras que transcendiam os homens mortais”.

De acordo com Ramalho (2013), os versos “Cesse tudo que a antiga Musa canta,/ Que outro valor mais alto se levanta” revelam, sob forma metalinguística, a intenção de superação dos antigos referenciais de heroísmo e dos da própria criação épica tradicional. Em paralelo, segundo Benedito, na proposição, por exemplo, Camões apresenta ao leitor o assunto, ou seja, a matéria que vai expor em toda a obra. Entre outros aspectos, utilizamos novamente a citação de Benedito para ressaltar que:

a expressividade da sinédoque em “praia”, o motivo recorrente da novidade, “nunca dantes”; o símbolo do nome clássico “Taprobana” como limite do mundo (1,1); “engenho e arte”, a significar, em poesia clássica, a capacidade de concepção e o poder de realização artística; a duração das acções pelos gerúndios; a imortalização pela perífrase da “Morta” (1,2); a subjectividade emotiva no discurso de 1ª pessoa em “cantando espalharei”; o “valor mais alto” dos Portugueses que o dos celebérrimos heróis clássicos (1,3) (BENEDITO, 1997, p. 117).

Aqui, de forma sintética, abordaremos como os autores Ricardo Vale, Luiz Maria Veiga, e Rubem Braga e Edson Braga fizeram a transposição da Proposição de *Os Lusíadas* para as adaptações, a fim de exemplificar como se dará, posteriormente, o estudo da passagem mítica selecionada.

Iniciamos pela adaptação de Ricardo Vale da coleção Recontar, da editora Escala Educacional, que apresenta uma proposta para o público infantil. O autor intitula a proposição de “Capítulo I”. O texto se apresenta, como já foi dito, em prosa, dividido em três parágrafos. O primeiro parágrafo dialoga com a proposição camoniana da seguinte forma: “As armas, naquele tempo, eram escudos, elmos e espadas. É certo que já usavam canhões também e outras armas de nenhuma coragem. Mas nesta história eles usarão mesmo caravelas, com seus brasões, e o enorme esforço para encontrar o fim do mar sem fim” (VALE, 2005, p. 5). Notamos que Vale utiliza uma linguagem acessível, o que facilita a leitura e a compreensão por parte das crianças. A obra apresenta mais de uma página para uma ilustração colorida (por Marcos Freitas), na qual são representados o mar e quatro caravelas a navegar por águas calmas. Ou seja, percebe-se um investimento na fixação da história das navegações portuguesas, com seus personagens e sua ambientação no espaço.

A obra de Vale lida, assim, com o uso de dois recursos importantes, o verbal e o visual. De acordo com Eisner (1999), a imagem é tida como meio comunicador, e, para ser compreendida, exige que o ilustrador tenha uma compreensão da experiência de vida dos/as leitores/as, para, assim, promover uma interação, uma vez que o artista está evocando imagens guardadas na memória de ambas as partes. É importante frisar que a recepção desse método de comunicação depende de como o/a leitor/a interpreta o significado e do impacto emocional provocado pela imagem. Nesse contexto, o autor aborda as letras como imagens, frisando que as palavras são feitas de letras, que são símbolos elaborados a partir de imagens que possuem formas comuns, objetos, posturas e outros aspectos reconhecíveis. Por exemplo, as letras do alfabeto escrito, executadas de um modo particular, colaboram para a construção de um sentido que se sustentará pelo movimento gráfico implícito no modo como o registro foi feito. Isso

cria uma semelhança com a palavra falada, pelo caráter de inflexão e sonoridade que possui.

No parágrafo seguinte, o diálogo com a proposição camoniana tem continuidade: “E os barões eram homenzinhos portugueses, pequenos e barbudos, como antigamente eram todos os homens” (2005, p. 5). Percebe-se que aqui Vale insere uma palavra no diminutivo, “homenzinhos”, como forma de aproximação do mundo infantil, além de descrever fisicamente os portugueses e explicar que “antigamente eram” assim todos os homens. A seguir, no mesmo parágrafo, o narrador explica sobre o tempo em que foi escrita a epopeia: “E esta história se passou, de outro modo, faz muito tempo. E naquele tempo, o mundo era pequeno, por o desconhecido era um oh! Pra lá do fim do alto-mar. E ninguém tinha visto o fim de tanta água. Ou, se viu, não conseguiu voltar pra dizer como é que era” (Ibidem, p. 5). É possível notar que Vale se utiliza de uma linguagem própria para demonstrar a grandiosidade do mar, distanciando-se das imagens poéticas utilizadas por Camões, mas buscando trazer uma imagem do mar mais palpável para o público leitor de sua adaptação.

No terceiro e último parágrafo, há um tipo de convite para “a aventura que agora começa” (VALE, 2005, p. 5). Para tanto, o narrador explica como se dará essa aventura: “Assinalados por Deus ou pelo destino, os barões lusitanos desta história tinham a missão de atravessar, em quatro belas caravelas, os lugares mais perigosos do mar e é esta a aventura que agora começa” (Ibidem, p. 5). Observemos que o autor, mais uma vez, se distanciou da obra original para conseguir se aproximar da criança que lê ou ouve a história. A adjetivação “belas”, atribuída às caravelas, também funciona como estímulo ao interesse do público leitor por um meio de transporte em muito distanciado de sua realidade. De certo modo, as próprias caravelas, em função desse distanciamento, passam do plano histórico para o maravilhoso no imaginário de um público que só pode conceber as caravelas como

meios para uma viagem “fantástica”, deslocados da contemporaneidade e, por isso, atraentes na perspectiva do maravilhoso.

Diferente da obra de Vale (2005), Luiz Maria Veiga criou sua adaptação pretendendo alcançar o público juvenil, com notas explicativas, em prosa e com uma linguagem diferente da que está presente na obra citada anteriormente. A Proposição de *Os Lusíadas* foi transposta em um texto contendo seis parágrafos, uma nota explicativa e uma ilustração (criada por Rogério Soud), a qual traz a imagem de uma ou duas caravelas no mar, uma raiz no céu e o rosto de um homem que representa Camões. É intitulada de “I – As armas e os varões assinalados” e é iniciada da seguinte maneira: “Aqui será contada a história dos guerreiros e navegadores portugueses que, saindo com seus barcos *da ocidental praia lusitana* [...]” (VEIGA, 2005, p. 9). Abaixo, no canto direito, consta na nota que “todas as frases em itálico inseridas no texto são citações do original de Camões, embora transcritas sob a forma de prosa” (Ibidem, p. 9), recurso que nos parece interessante, visto que promove maior aproximação com a obra original. No decorrer da leitura do primeiro capítulo da adaptação de Veiga, notamos que a Proposição somente está nos dois primeiros parágrafos, sendo que os outros quatro correspondem também à inserção da Invocação, juntamente com a Proposição e a Dedicatória. Observemos: “Para poder contar da melhor forma possível essas histórias, o poeta Camões pede inspiração às Tágides, as ninfas do Tejo, rio que banha Lisboa” (VEIGA, 2005, p. 9), e, em meio à informação sobre a Invocação, o autor retoma a Proposição: “E pede também que cesse *tudo o que a Musa antiga canta, que o outro valor mais alto se alevanta*: as histórias verdadeiras, não inventadas, dos feitos dos portugueses” (Ibidem, p. 9). Em seguida, insere a Dedicatória: “o poeta oferece ao rei dom Sebastião” (Ibidem, p. 9). Percebemos, com isso, que, mais uma vez, o autor insere versos originais do poema e os destaca em itálico, isto é, Veiga insere versos originais como uma forma de autenticidade, de não se distanciar da obra de Camões.

É interessante, portanto, observar como Veiga transpôs o poema épico para a prosa. Dado o ápice do Canto I, de Camões, depois de “anunciado o assunto [...] invocadas as musas inspiradoras e que tudo foi oferecido ao rei” (2005, p. 10), o autor explica que “os quatro barcos dos portugueses saíram de Lisboa, desceram pelo oceano Atlântico, atravessaram o extremo sul do continente africano e começaram a subir por sua costa oriental”. Esse é o momento em que o narrador deixa claro que os portugueses precisam de ajuda: “estão em pleno oceano Índico, águas desconhecidas, sem saber o rumo exato que devem tomar (Ibidem, p. 10), e, portanto, prepara o público leitor para o próximo capítulo, a saber: “mas também não é aí que a história começa, e sim em outro lugar, muito distante. Começa no alto do monte Olimpo, na Grécia, a moradia dos antigos deuses, onde uma importante reunião está acontecendo” (Ibidem, p. 10). E o próximo capítulo é iniciado: “Vênus versus Baco: disputa entre os deuses”, que já corresponde a “O Concílio dos Deuses”. É curioso perceber que, na adaptação da proposição camoniana feita por Veiga, há um investimento no fio narrativo que explicará a presença dos deuses na história dos navegantes portugueses.

A terceira adaptação estudada, de Rubem Braga e Edson Braga (2001), apresenta a proposição camoniana com o título “Por mares nunca dantes navegados”. Assim como as adaptações anteriores, esta também é escrita em prosa, com algumas ilustrações em preto e branco (por Ivan José Balzi). Escrito para o público juvenil, o texto parece voltar-se mais para jovens que tenham certa maturidade linguística tanto em termos de vocabulário quanto de familiaridade com a poesia. Assim, faz-se necessário atentar-nos para o que Mateus diz sobre a reescritura de adaptações:

A caracterização da adaptação como técnica de escrita pode fazer-se por aproximação a algumas práticas de construção textual submetidas a um grau considerável de codificação, ou porque se

inscrevem em modelos de transmissão pedagógica que valoriza(-va)m a utilidade propedêutica da redação e da leitura de versões simplificadas de obras conceituadas, ou porque se inscrevem em sistemas de representação da criação e da transmissão da literatura em que se mostram particularmente ativos conceitos como os de apropriação, continuidade e tradição, isto é, em que a ocorrência do fenômeno estético não é perspectivável sem a devida e inescapável integração numa cadeia de leitura e reconfiguração do já escrito e do já criado. Em qualquer dos casos, o campo discursivo que está em causa é o da reescrita, que corresponde [...] à modalidade criativa que melhor cobre a diversidade de operações para que o conceito de adaptação remete (2013, p. 128).

Nesse contexto, Braga e Braga trazem muitas informações já no primeiro capítulo de sua obra, distanciando-se consideravelmente da Proposição original. No entanto, os autores enriquecem o capítulo com outros dados. Vale também elucidar que esse capítulo contém apenas quatro parágrafos e se inicia da seguinte forma: “A frota portuguesa singrava o Oceano Índico, entre a costa oriental da África e a Ilha de Madagascar. O vento brando inchava as velas e uma espuma branca cobria a superfície das águas cortadas pelas proas” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 5). Após essa descrição de criação própria dos autores, vem, no parágrafo seguinte, a informação de que “eram quatro naus” (Ibidem, p. 5). Em seguida, os autores expõem o nome de cada nau e por quem era chefiada:

A São Gabriel, comandada por Vasco da Gama, que chefiava a esquadra; a São Rafael, sob o comando de Paulo da Gama, irmão de Vasco; a Bérrio, que tinha por capitão Nicolau Coelho; e a nau que transportava os mantimentos, São Miguel, comandada por Gonçalo Nunes (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 5).

Diferentemente das adaptações analisadas anteriormente, esta traz números sobre a quantidade de homens, por exemplo em: as naus

“levavam cento e setenta homens, entre marujos, escrivães, religiosos e dez degredados” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 5). Também destaca o lugar de partida, as datas exatas e o que os portugueses procuravam: “partiram da Praia do Restelo, em Lisboa, em 8 de julho de 1497, à procura do caminho marítimo para a Índia, o reino das especiarias, como cravo, canela e pimenta” (Ibidem, p. 5).

No último parágrafo, notamos que os autores prosseguem com a mesma metodologia informativa: “em 22 de novembro, dobraram o Cabo da boa Esperança, no extremo sul da África, façanha só realizada por Bartolomeu Dias, dez anos antes” (BRAGA; BRAGA, 2001,

p. 5). Em seguida, diferentemente da adaptação anterior, os autores não preparam o público leitor para o capítulo que o sucede, “O Concílio dos Deuses”, e dão destaque à “vitória” dos portugueses por já terem “ultrapassado o último ponto atingido por aquele navegante na costa oriental da África e continuavam a trajetória para o norte, por águas jamais singradas por navés europeias” (Ibidem, p. 5).

São, portanto, facilmente identificáveis as diferenças de estilo e de propósito entre as três adaptações, o que afirma a individualidade do gênero adaptação literária e a interferência criativa dos/as autores/as que realizam esse tipo de obra. O público destinatário, decerto, influencia grandemente o trabalho com a linguagem, mas, em relação ao gênero épico, pode-se perceber que o tratamento diferente aos planos histórico, maravilhoso e literário, com maior ou menor ênfase em cada um, pode determinar o que entendemos como “estilo” da adaptação.

Em relação ao poema em si, observamos que as adaptações são bastante híbridas e que os autores forneceram soluções interessantes para os versos contidos na epopeia, como no caso da apropriação da linguagem, por exemplo. Assim, Mateus nos traz uma reflexão considerável acerca dessa situação:

De facto, é empiricamente comprovável a disseminação, junto da população escolar, de manifestações abertas de dificuldade de

leitura alegadamente decorrentes da presença, n’*Os Lusíadas*, de traços textuais (de natureza linguística e literária) geradores de estranheza, obscuridade e, em último grau, inacessibilidade por parte dos leitores em idade escolar. A percepção desta barreira por parte dos leitores jovens a quem a obra é mediada em contexto escolar (reduo do épico camoniano que o cânone literário preserva da evidente rarefação da leitura espontânea do texto fora dos círculos eruditos e académicos) vem ao encontro de um fenómeno que se constitui como a sua contraface, na medida em que configura, até certo ponto, a ausência de uma resposta cabal, por parte dos agentes institucionais, para o problema sentido pelos alunos e jovens leitores (2013, p. 165–166).

Pela presença da Proposição em cada uma das adaptações, podemos, antecipadamente, perceber que a de Ricardo Vale (2005) investirá na suavização da linguagem, no diálogo constante entre o verbal e o visual e na valorização do plano maravilhoso, como forma de aproximação com o público infantil, comumente interessado pela fantasia e pelo fantástico. Na de Luiz Maria Veiga (2005), percebe-se o interesse em trazer a linguagem original do poema, o que mostra a preocupação com o plano literário da epopeia. Por sua vez, a de Rubem Braga e Edson Braga (2001), curiosamente, pela preocupação com a inserção de referentes históricos mais minuciosos, parece destacar o plano histórico. Cabe verificar se essa reconhecida “personalidade” de cada adaptação se mantém a ponto de realmente justificar que se relacione cada uma a um dos planos da epopeia ou se a impressão inicial se restringe apenas ao estudo da Proposição.

No que se refere às análises da presença d’“O Concílio dos Deuses” nas adaptações, como citado anteriormente, os seguintes aspectos serão estudados nas subseções a esta subseqüentes, a saber: a retextualização envolvendo mudança de gênero literário; a retextualização envolvendo alterações lexicais; a retextualização envolvendo alterações morfosintáticas; a retextualização envolvendo altera-

ções contextuais (históricas e míticas, no caso do texto-fonte épico); a retextualização envolvendo inserção de novas partes (recriação); a retextualização envolvendo exclusão de partes; a retextualização envolvendo inserção de metatextos e a retextualização envolvendo outras linguagens, caracterizando o hibridismo entre o literário e outras formas de expressão.

3.2 Análise das três adaptações

3.2.1 A retextualização envolvendo mudança de gênero literário

No que diz respeito à retextualização envolvendo mudança de gênero literário, ao adaptar *Os Lusíadas*, Rubem Braga e Rocha Braga optaram, como já dissemos, por transpor a obra camonianiana em uma narrativa em prosa composta por 33 capítulos, nenhum deles enumerados. Já a adaptação de Luiz Maria Veiga possui 31 capítulos, enumerados por algarismos romanos; enquanto que a adaptação de Ricardo Vale se trata de uma adaptação para crianças, composta por 20 capítulos enumerados por algarismos romanos, além do epílogo.

Dada a apresentação das obras adaptadas, podemos dizer que, a partir dessa mudança de gênero textual, os autores passam a se utilizar exclusivamente da narrativa em prosa para dar vida aos personagens de Camões. Nas narrativas em prosa, os versos de Camões são traduzidos em narração e intercalados por algumas ilustrações. Nesse processo de transfiguração dos versos, os autores constroem o texto de modo a contribuir para que a narrativa flua junto com as poucas imagens. Trata-se de uma boa opção para um público leitor não acostumado a narrativas em verso, ou seja, os recursos utilizados pelos autores facilitam o primeiro contato com a obra de Camões através da adaptação. Como afirma Zeni (2009), numa breve alusão à adaptação, “pode ser interessante que os alunos conheçam parte

da história quando forem ler efetivamente o texto em verso” (2009, p. 147).

Convém lembrar que, ao alterarem o gênero, as adaptações deixam de ter, como instância de enunciação, o eu-lírico/narrador, instância de enunciação épica, e os recursos formais próprios da poesia. As categorias do épico se diluem no texto, integrando-o como elementos narrativos (tempo, espaço, personagens, ações, conflitos, etc.). No entanto, é possível perceber, tal como afirmamos antes, que cada uma das adaptações parece privilegiar um dos planos épicos: o maravilhoso, o histórico e o literário.

O ritmo de leitura de um texto em prosa é diferente do de um texto em forma de poema. Nesse sentido, parece-nos importante que o/a docente, ao utilizar uma adaptação em prosa de um poema épico, ofereça aos/às alunos/as ao menos um contato direto com estrofes da obra original, para que essa diferença de gênero tenha espaço para reflexão no trabalho com o texto adaptado.

Feitas essas considerações sobre a alteração no gênero, seguiremos observando as adaptações, por meio do enfoque dado a sequências ordenadas de estâncias, sempre tendo como parâmetro os casos de retextualização.

3.2.2 As estâncias 20, 21, 22 e 23

Para analisar “O Concílio dos Deuses”, fizemos a seleção de estâncias de cada aspecto citado e dividimos o Canto I em cinco partes, sendo que a primeira diz respeito à convocatória e à afluência dos deuses, à descrição dos participantes na assembleia, bem como ao espaço e à organização dos deuses no concílio. Observemos a primeira parte do concílio que compreende as estâncias 20 a 23, para, em seguida, encontrarmos uma análise comparativa dos trechos das obras:

- 20 Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
Onde o govêrno está da humana gente,
Se ajuntam em consílio glorioso,
Sôbre as cousas futuras do Oriente.
Pisando o cristalino Céu fermoso,
Vem pela Via Láctea, juntamente
Convocados, da parte do Tonante,
Pelo neto gentil do velho Atlante.
- 21 Deixam dos Sete Céus o regimento,
Que do poder mais alto lhe foi dado,
Alto Poder, que só co pensamento
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.
Ali se acharam juntos, num momento,
Os que habitam o Arcturo congelado
E os que o Austro têm e as partes onde
A Aurora na[s]ce e o claro Sol se esconde.
- 22 Estava o Padre ali, sublime e di[g]no
Que vibra os feros raios de Vulcano,
Num assento de estrêlas cristalino,
Com gesto alto, severo e soberano;
Do rosto respirava um ar divino,
Que divino tornara um corpo humano;
Com ua coroa e cetro rutilante,
De outra pedra mais clara que diamante.
- 23 Em luzentes assentos, marchetados
De ouro e de perlas, mais aba[i]xo estavam
Os outros Deuses, todos assentados
Como a Razão e a Ordem concertavam
(Precedem os antigos, mais honrados,
Mais aba[i]xo os menores se assentavam);
Quando Júpiter alto, assi[m] dizendo,
Cum tom de voz começa, grave e horrendo:
(Canto I, est. 20–23).

Acima, destacamos partes da obra original de Camões. A seguir, mostraremos como Rubem Braga e Edson Braga (2001) fizeram a adaptação dessas cinco estrofes do poema para a narrativa em prosa:

Enquanto os argonautas portugueses prosseguiram na sua aventura, os deuses iam pelo formoso e cristalino céu da Via Láctea a caminho do Olimpo, de onde a gente humana era governada. Eles haviam sido convocados, através de Mercúrio, para um concílio sobre o futuro do Oriente.

No Olimpo, eram aguardados por Júpiter, o pai sublime e senhor dos terríveis raios fabricados por Vulcano. Ele estava em seu trono resplandecente feito de estrelas, com a coroa e o cetro rutilantes, de pedras mais límpidas que o diamante. Do seu rosto emanava um ar tão divino que tornaria também divino qualquer ser humano que o respirasse.

Os outros deuses acomodaram-se em luzentes assentos esmaltados de ouro e pérolas. Na frente, os mais antigos e glorificados. Atrás, os menores. E Júpiter, majestoso, começou a falar em um tom de voz que infundia respeito e temor: (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 5-6).

Observamos que os autores da adaptação transformaram a linguagem épica do poema na linguagem narrativa, em três parágrafos, simplificando o enredo, abandonando os versos, a métrica e a rima, porém sem abandonar o significado como um todo. Destacamos, por exemplo, algumas partes em que as figuras de linguagem – que, conforme William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, são “uma forma de expressão que consiste no emprego de palavras em sentido figurado, isto é, em um sentido diferente daquele em que convencionalmente são empregados” (2009, p. 405) – aparecem na epopeia camoniana, para, em seguida, verificar como as adaptações tratam dessas partes. Vejamos.

Comparando a estância 20, no sétimo e oitavo versos do poema, “Convocados, da parte do Tonante,/ Pelo neto gentil do velho Atlante”,

notamos a presença da perífrase, “o nome que se dá à referência que se faz a alguém a partir da especificidade, feito ou aspecto identitário”, de acordo com Ramalho e Haussman (2018, p. 100). Camões utiliza a expressão “neto gentil do velho Atlante” para fazer referência a Mercúrio. Já Braga e Braga, por sua vez, não utilizam esse recurso, conforme observamos: “Eles haviam sido convocados, através de Mercúrio, para um concílio sobre o futuro do Oriente” (2001, p. 6); assim, vemos que os autores da adaptação abandonam a figura de linguagem e vão direto ao ponto, explicitando o referente.

Identificamos a perífrase também na estância 21, no oitavo verso: “A Aurora nasce e o claro Sol se esconde” (Canto I, est. 21) para fazer menção ao “Oriente”, enquanto Braga e Braga não adaptam essa estância. Além disso, também encontramos essa figura de linguagem na estância 22, no primeiro e segundo versos: “Estava o Padre ali, sublime e di[g]no/ Que vibra os feros raios de Vulcano”, em que Camões utiliza os dois versos para fazer referência a Júpiter. Braga e Braga fazem uso do aposto, que, de acordo com Cereja e Magalhães (2009, p. 273), “é o termo da oração que se refere a um substantivo, a um pronome ou a uma oração, para explicá-los, ampliá-los, resumi-los ou identificá-los”, para adaptar esses mesmos versos: “No Olimpo, eram aguardados por Júpiter, o pai sublime e senhor dos terríveis raios fabricados por Vulcano” (2001, p. 6).

Passemos a observar como Luiz Maria Veiga (2005) concebeu a adaptação das cinco estrofes do poema supracitadas para narrativa em prosa:

Júpiter, pai dos deuses, o lançador de raios, sentado num trono de estrelas, de coroa na cabeça e cetro na mão, comanda o encontro. As outras divindades, por ordem de importância, ocupam assentos de ouro e de pérolas à sua direita e à sua esquerda. A reunião era para discutir a viagem dos portugueses à Índia, se mereciam ajuda do Olimpo, enfim, falavam *sobre as causas futuras do Oriente*. O pai dos deuses foi o primeiro a dar opinião: (VEIGA, 2005, p. 10–11).

O início do Concílio na adaptação de Veiga é marcado pelo título “Vênus versus Baco: disputa entre os deuses”, além de possuir outros títulos que posteriormente serão citados. No capítulo anterior, é feita uma apresentação para a inserção do concílio, que se dá da seguinte forma: “Mas também não é aí que a história começa, e sim em outro lugar, muito distante. Começa no alto do monte Olimpo, na Grécia, a morada dos antigos deuses, onde uma importante reunião está acontecendo” (VEIGA, 2005, p. 10). Dada a abertura do concílio, o capítulo no qual nosso estudo tem foco é iniciado e, então, começa com a adaptação da estância 22, e não com a 20, como o fazem Braga e Braga (2001). Além disso, notamos que essa primeira parte do concílio apresenta apenas a adaptação das estrofes 22, 23 e 20, nessa ordem.

Curiosamente, atentamos para o fato de que os autores Braga e Braga (2001), Veiga (2005) e Vale (2005) não adaptam a estância 21, que se refere à grandeza expressada através do espaço citado no primeiro verso, “Deixam dos Sete Céus o regimento” (Canto I, est. 21), e pelos grandes poderes exercidos pelos deuses e concedido pelo Deus onipotente: “Que do Poder mais alto lhe foi dado,/ Alto poder, que só co pensamento/ Governa o Céu, a Terra e o Mar irado” (ibidem, est. 21), que, como destaca Benedito, “vindos dos ‘sete Céus’ (Diana, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno), do Norte, do Sul, do Oriente e do Ocidente, deixa o ‘regimento’ dos sete planetas que lhes foi conferido pelo ‘mais alto... alto poder’ de Deus” (1997, p. 94). Por se tratar de adaptações, poderíamos relevar o fato dessa ausência, no entanto não encontramos a presença de nenhum elemento que fizesse referência à estância, como o lugar de onde vieram os deuses, quem lhes deu o poder, ou até mesmo menção ao “Arcturo congelado” (estrela conhecida como Estrela d’Alva), citado no sexto verso, ou ao vento sul, Austro, citado no sétimo verso.

Veiga adapta a estância 22 da seguinte forma: “Júpiter, pai dos deuses, o lançador de raios, sentado num trono de estrelas, de coroa

na cabeça e cetro na mão, comanda o encontro” (2005, p. 10). Notamos que o autor faz uma síntese da estrofe do poema, uma vez que os dois versos: “Estava o Padre ali, sublime e di[g]no/ Que vibra os feros raios de Vulcano” (Canto I, est. 22) são transformados em uma única palavra: “Júpiter” (VEIGA, 2005, p. 10). Em seguida, vem o aposto: “pai dos deuses” (Ibidem, 2005, p. 10), enquanto que Camões utiliza o recurso da perífrase para fazer menção a Júpiter, como supracitado. Na sequência do aposto, encontramos as expressões “o lançador de raios” e “sentado num trono de estrelas” (Ibidem, 2005, p. 10), que correspondem ao segundo e terceiro versos da estância, respectivamente. Os dois últimos versos da estrofe também são adaptados: “de coroa na cabeça e cetro na mão” (Canto I, est. 22), concluindo com a inserção da expressão conclusiva sobre o que faz Júpiter e que não é dito no poema com essa clareza: “comanda o encontro” (VEIGA, 2005, p. 10). No entanto, a estrofe 23 prepara o leitor para a abertura da fala de Júpiter, que acontece na estrofe seguinte, e que, portanto, deixa claro que é ele quem comanda o concílio, além do fato de ele ser o pai dos deuses, e que, por isso, infere, ao leitor, poder.

Atentemos para a primazia e dignidade atribuídas a Júpiter: “Num assento de estrelas cristalino,/ Com gesto alto, severo e soberano (Canto I, est. 22), e os outros deuses “sentavam-se em fulgentes cadeiras ‘mais abaixo’” (BENEDITO, 1997, p. 95). Isto posto, percebemos que a estância 23 é brevemente adaptada por Veiga da seguinte maneira: “As outras divindades, por ordem de importância, ocupam assentos de ouro e de pérolas à sua direita e à sua esquerda” (2005, p. 10). Notamos, assim, que o autor interpreta os versos do poema “...mais abaixo estavam” e “Mais abaixo os menores se assentavam” (Canto I, est. 23) como sendo “por ordem de importância”, o que resulta em uma linguagem mais acessível ao leitor. Já a abertura do discurso de Júpiter, que no poema aparece desse modo: “Quando Júpiter alto, assi[m] dizendo,/ Cum tom de voz começa, grave e horrendo” (Canto I, est. 23), é

adaptada por Braga e Braga: “E Júpiter, majestoso, começou a falar em um tom de voz que infundia respeito e temor:” (2001,

p. 5–6), enquanto, por Veiga, é transformada em: “O pai dos deuses foi o primeiro a dar opinião:” (2005, p. 11). Apesar da mudança, há uma semelhança, ambos aparecem com dois pontos para iniciar, a seguir, a fala do deus, haja vista que as duas obras adaptadas mantêm o discurso direto utilizado na obra original. No entanto, Vale, diferentemente dos outros autores, insere um trecho que substitui a estância 23: “Os outros deuses em redor” (2005, p. 6), sem contar com a presença dos dois-pontos, cuja função é preceder um discurso direto.

Partindo para a terceira adaptação que será analisada, observamos que, na adaptação de Ricardo Vale (2005), “O Concílio dos Deuses” é intitulado “Capítulo II”, o que difere das outras adaptações estudadas. Além disso, nos deparamos com uma linguagem endereçada ao público infantojuvenil, o que a torna mais estimulante para a faixa etária. Nesse contexto, faz-se necessário citar o que diz uma nota ao final da adaptação, uma espécie de manual destinado aos pais e professores que aborda o inquestionável valor literário de *Os Lusíadas* e o fato de as crianças terem a oportunidade de conhecer a história das navegações portuguesas.

A nota também solicita que se discuta “sobre o domínio dos mares pelos portugueses na época em que a obra foi escrita e a história da chegada dos lusitanos ao Brasil” (VALE, 2005), assim como sobre os países africanos dominados por Portugal e que possuem o português como língua. Outro fator que o autor elucida é a importância de se fazer uma comparação da localização de continentes e países abordados na obra com a situação atual deles, além de falar sobre a relação exercida entre o comércio, as rotas e o domínio das colônias, bem como sobre os produtos comercializados na época e a extração do pau-brasil. Por fim, é destacada a oportunidade que a presença da mitologia

romana traz para se falar sobre os deuses e a sua atuação na vida dos mortais (VALE, 2005).

Agora, observemos como Vale adaptou as estâncias 20 a 23:

Já no largo oceano navegavam, quando os deuses no Olimpo se ajuntaram para decidir o destino daqueles homens que, sobre frágeis caravelas, queriam chegar ao fim do mundo. Mas o mundo não tinha fim nenhum, porque é redondo e não reto ou quadrado.

Conta a fábula que no trono estava Júpiter, rei dos deuses, portador dos raios que, quando irado, lançava sobre a terra, produzindo temporais. Os outros deuses em redor (VALE, 2005, p. 6).

Percebemos que, assim como Braga e Braga, Vale adapta a estância 19, que precede o concílio, no entanto o que diferencia uma da outra é que Vale transpõe o verso na íntegra, comparemos: “Já no largo oceano navegavam” (Canto I, est. 19) e “Já no largo oceano navegavam” (VALE, 2005, p. 6). Em seguida, o autor adapta a estância 20 da seguinte maneira: “quando os deuses no Olimpo se ajuntaram para decidir o destino daqueles homens que, sobre frágeis caravelas, queriam chegar ao fim do mundo. Mas o mundo não tinha fim nenhum, porque é redondo e não reto ou quadrado” (Ibidem, 2005, p. 6). Comparando com o original: “Quando os Deuses no Olimpo luminoso,/ Onde o govêrno está da humana gente,/ Se ajuntam em consílio glorioso,/ Sôbre as cousas futuras do Oriente” (Canto I, est. 20), notamos que até o quarto verso há alguma semelhança, pois Vale os interpreta e adaptada sem que o sentido se distancie do original. Porém, vemos que há a inserção de um trecho que se desata totalmente do poema: “[...] queriam chegar ao fim do mundo. Mas o mundo não tinha fim nenhum, porque é redondo e não reto ou quadrado” (VALE, 2005, p. 6). Apesar disso, consideramos que se trata de um recurso para transformar o poema em

uma linguagem para o público infantil, também notamos que o autor não utiliza, nesses trechos destacados, nenhuma figura de linguagem.

A estância 22 é adaptada e iniciada por Vale: “Conta a fábula que no trono estava Júpiter, rei dos deuses, portador dos raios que, quando irado, lançava sobre a terra, produzindo temporais” (2005, p. 6). Aqui, constatamos que o autor se utiliza do mesmo recurso dos outros adaptadores em questão, o aposto: “Júpiter, rei dos deuses”, enquanto que Camões enriquece o seu poema com figuras de linguagem, nesse caso, a perífrase: “Estava o Padre ali, sublime e di[g]no” (Canto I, est. 22). O trecho seguinte: “portador dos raios que, quando irado, lançava sobre a terra, produzindo temporais” (VALE, 2005, p. 6) mantém uma certa semelhança com o original, visto o complemento do verso anterior que configura a perífrase: “Que vibra os feros raios de Vulcano” (Ibidem, est. 22).

Vale adapta brevemente a estância 23, como segue: “Os outros deuses em redor” (2005, p. 6), de modo que não confere ao trecho a primazia atribuída a Júpiter nessa estrofe, já citada, anteriormente, por Benedito (1997). Além disso, também não há a presença dos dois-pontos necessários para inserir o discurso direto que se apresenta logo em seguida, e que será abordado, posteriormente, na análise da estância 24.

Observamos também a retextualização envolvendo alterações lexicais (b). Aqui, faz-se necessário frisar que léxico, em síntese, significa dicionário, isto é, o conjunto dos vocábulos de uma língua, com as respectivas significações. Todavia, as palavras que constituem o léxico estão sujeitas a continuadas alterações, em consequência do desenvolvimento constante tanto da língua falada quanto da escrita. Desse modo, na primeira parte do canto supracitada, que compreende as estâncias 20 a 23, que diz respeito aos deuses que foram convocados por Júpiter, através de Mercúrio, seu mensageiro, para uma assembleia deliberativa, observamos a presença da “luz” característica dos deuses,

visível nas palavras do campo lexical iluminação, na estância 20, no primeiro verso: “luminoso”; no quinto verso: “cristalino”; na estância 21, no sexto verso: “Arcturo”; no oitavo verso: “claro Sol”; na estância 22, no segundo, terceiro, sétimo e oitavo versos, respectivamente: “raios”, “estrêlas”, “rutilante” e “clara e diamante”; na estância 23, no primeiro e segundo versos, respectivamente: “luzentes” e “ouro e perlas”.

Agora, comparando como o léxico foi adaptado nessas estâncias, observamos que Camões utilizou doze palavras do léxico iluminação nas estâncias 20 a 23, enquanto os autores Braga e Braga (2001) mantiveram apenas nove palavras desse total, quais sejam: “cristalino”, “raios”, “estrelas”, “rutilantes”, “límpidas”, “diamante”, “luzentes”, “ouro e pérolas”; Veiga (2005) manteve quatro palavras desse léxico, a saber: “raios”, “estrelas”, “ouro” e “pérolas; e Vale (2005) manteve apenas uma: “raios”.

De certo modo, a manutenção de referentes lexicais nos parece interessante como recurso para aproximar leitores/as de adaptações das obras originais. Além disso, ainda que o vocabulário contenha arcaísmos ou formas mais eruditas, uma dosagem equilibrada da manutenção de referentes léxicos contribui para ampliar o vocabulário discente.

3.2.3 As estâncias 24, 25, 26, 27, 28 e 29

A partir deste momento, além das estâncias supracitadas, faremos a análise também da segunda parte d’“O Concílio dos Deuses”, a qual compreende as estâncias 24 a 29, sendo iniciada com o discurso de Júpiter. Para isso, elucidaremos como se dá a **retextualização envolvendo alterações contextuais históricas e míticas**, no caso do texto-fonte épico, e também observaremos a **retextualização envolvendo inserção de novas partes**, isto é, a recriação da narrativa com base

no texto original, além de analisarmos a **retextualização envolvendo exclusão de partes**, quando necessário.

Observemos, na sequência, a segunda parte d’“O Concílio dos Deuses”, que, como citado anteriormente, compreende as estâncias 24 a 29 e diz respeito ao início do discurso de Júpiter, como segue:

- 24 Eternos moradores do luzente,
Estelífero Pólo e claro Assento:
Se do grande valor da forte gente
De Luso não perdeis o pensamento,
Deveis de ter sabido claramente
Como é dos Fados grandes certo intento
Que por ela se esqueçam os humanos
De Assírios, Persas, Gregos e Romanos.
- 25 Já lhe foi (bem o vistes) concedido,
Cum poder tão singelo e tão pequeno,
Tomar ao Mouro forte e guarnecido
Tôda a terra que rega o Tejo ameno.
Pois contra o Castelhana tão temido
Sempre alcançou favor do céu sereno.
Assi[m] que sempre, enfim, com fama e glória,
Teve os troféus pendentés da vitória.
- 26 Deixo, Deuses, atrás a fama antiga,
Que coa gente de Rômulo alcançaram,
Quando com Viriato, na inimiga
Guerra Romana, tanto se afamaram.
Também deixo a memória que os obriga
A grande nome, quando alevantaram
Um por seu capitão, que, peregrino,
Fingiu na cerva espírito divino.
- 27 Agora vêdes bem que, cometendo
O duvidoso mar num lenho leve,

Por vias nunca usadas, não temendo
De África e Noto a força, a mais se atreve:
Que, havendo tanto já que as partes vendo
Onde o dia é comprido e onde breve,
Inclinam seu propósito e porfia
A ver os berços onde na[s]ce o dia.

28 Prometido lhe está do Fado eterno,
Cuja alta lei não pode ser quebrada,
Que tenham longos tempos o govêrno
Do mar que vê do Sol a roxa entrada.
Nas águas tem passado o duro Inverno;
A gente vem perdida e trabalhada.
Já parece bem feito que lhe seja
Mostrada a nova terra que deseja.

29 E porque, como vistes, têm passados
Na viagem tão ásperos perigos,
Tantos climas e céus experimentados,
Tanto furor de ventos inimigos,
Que sejam, determino, agasalhados
Nesta costa Africana como amigos,
E, tendo guarnecida a lassa frota,
Tornarão a seguir sua longa rota
(Canto I, est. 24–29).

Notamos acima, na estância 24, que Camões utiliza o discurso direto para dar ênfase à fala de Júpiter, e assim se inicia, de fato, o concílio. A seguir, mostraremos como Rubem Braga e Edson Braga (2001) adaptaram essas seis estrofes do poema para narrativa em prosa. De antemão, destacamos que os autores não se desataram completamente da obra original em termos de contexto, transferindo para o texto adaptado os versos em que o discurso direto está presente, como podemos conferir:

Eternos moradores do céu estrelado, o Destino determinou que a forte gente de Luso – o bravo companheiro de Baco – realizará proezas que farão cair no esquecimento de assírios, persas, gregos e romanos. Já lhes foi permitido que, embora com um exército pequeno e mal armado, tomassem aos fortes mouros toda a terra banhada pelo Rio Tejo. Também contra os temidos castelhanos eles tiveram o favor do céu sereno. Assim, os lusitanos têm sempre alcançado, com fama e glória, os troféus da vitória. E neste momento, investindo pelo mar perigoso em naus tão frágeis, por caminho jamais seguido, ousam ainda mais, sem temer a força do Vento Áfrico ou do Vento Noto. Depois de conhecerem terras e mares dos hemisférios Norte e Sul, eles se lançam em direção ao berço onde nasce o dia. Pois lhe está prometido pelo Destino o governo do mar que presencia a chegada do sol. É bem justo, portanto, que lhes seja logo mostrada a terra desejada. E já que durante a viagem têm passado por tantos perigos, por tantas intempéries e por tanto furor de ventos inimigos, ordeno que os povos da costa africana os agasalhem como amigos e os reabasteçam, para que alcancem sem demora o Oriente (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6).

É possível notar que os autores da adaptação reduziram e simplificaram as seis estrofes do poema, adaptando, em um parágrafo relativamente grande, toda segunda parte do concílio, porém mantiveram alguns versos não totalmente na íntegra, uma vez que Braga e Braga utilizam com frequência o recurso do sinônimo, da interpretação de palavras etc., o que confere um pouco mais de originalidade às palavras do campo lexical utilizado por Camões. Comparando o primeiro verso da estância 24, “– Eternos moradores do luzente”, com o verso da adaptação, “– Eternos moradores do céu estrelado”, observamos que os autores utilizaram a interpretação da palavra “luzente” e, dessa maneira, mantiveram o verso com alguma semelhança em relação ao verso da obra original. A continuação dessa estância (mais sete versos) é adaptada da seguinte forma: “o Destino determinou que a forte gente de Luso – o bravo companheiro de Baco – realizará proezas

que farão cair no esquecimento de assírios, persas, gregos e romanos” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6). Isto é, os adaptadores traduzem em poucas palavras o que Camões elucida, ou seja, que os portugueses são superiores a todas as outras nações.

A estância 25, em que Camões canta a vitória dos portugueses sobre os mouros e castelhanos, é adaptada de modo mais aprimorado. Percebemos que o trecho não se desprende totalmente, tratando-se do conteúdo da obra original, uma vez que ele mantém a semelhança utilizando palavras sinônimas para dar vida ao texto. Desse modo, os autores utilizam o sinônimo da palavra “concedido”, usada por Camões. Fazendo a comparação do primeiro verso da estância 25, “Já lhe foi (bem o vistes) concedido”, com “Já lhes foi permitido” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6), observamos que, retomando o que foi dito, esse verso da narrativa do texto adaptado não se desata completamente, em termos de sentido, do verso original.

Notamos, portanto, que os autores Braga e Braga fazem uso do recurso de manter essa semelhança do primeiro verso de cada estância na transposição para a narrativa. Trata-se, inclusive, de um artifício para que o/a professor/a mediador/a possa visitar frequentemente o texto original, possibilitando que o próprio sentido da adaptação como gênero textual seja valorizado.

E, a partir da adaptação do primeiro verso com semelhança aparente, os autores prosseguem a adaptação da estância 25 da seguinte maneira: “[...] embora com um exército pequeno e mal armado, tomassem aos fortes mouros toda a terra banhada pelo Rio Tejo” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6), comparando com os versos originais: “Cum poder tão singelo e tão pequeno,/ Tomar ao Mouro forte e guarnecido/ Tôda a terra que rega o Tejo ameno” (Canto I, est. 25). Atentamos para o fato de os autores amarrarem esse trecho da narrativa ao texto original, em termos de sentido e de campo lexical, a saber: “pequeno e mal armado” para “singelo e tão pequeno”, assim como “terra banhada”

para “terra que rega”, por exemplo. O próximo trecho de Braga e Braga diz respeito aos quatro últimos versos da estância 25, em que, segundo Benedito (1997), Camões expõe o fato de que “os Portugueses têm bons méritos, já que conseguiram ‘tomar’ aos Mouros todo o território nacional na Hispânia e alcançar vitórias sucessivas ‘contra o Castelhanao’” (p. 95): “Também contra os temidos castelhanos eles tiveram o favor do céu sereno” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6).

Em “Assim, os lusitanos têm sempre alcançado, com fama e glória, os troféus da vitória” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6), comparando com os versos originais: “Pois contra o Castelhanao tão temido/ Sempre alcançou favor do céu sereno./ Assi[m] que sempre, enfi[m], com fama e glória,/ Teve os troféus pendentes da vitória” (Canto I, est. 25), vemos que, nesse último trecho, se percebe que o sentido se mantém completamente. O campo lexical parte de um verso igual: “com fama e glória”. Além disso, outras expressões utilizadas por Braga e Braga impedem que a narrativa tome distância da obra de Camões, então mantendo um diálogo com o texto original.

Em contrapartida ao que foi dito acima, a estância 26 do Canto I, na qual se enfatizam os personagens Viriato e Sertório – esse último trata-se do capitão que se fingia inspirado por uma cerva de faculdades divinatórias –, que lutaram com sucesso na Guerra Romana, ou seja, “coloca em relevo as vitórias dos Lusitanos chefiados por Viriato e Sertório, contra os historicamente célebres Romanos”, consoante Benedito (1997), não foi transposta. Desse modo, há uma retextualização envolvendo alterações contextuais históricas e míticas, haja vista que, com essa omissão, há um salto de uma estância para a outra, isto é, os autores vão da estância 25 para a estância 27. Há aqui também, portanto, a retextualização envolvendo exclusão de partes.

A estância 27 diz respeito ao louvor à valentia e à persistência dos portugueses no prosseguimento de um objetivo, enfrentando, corajosamente, os perigos do mar desconhecido. Os autores Braga e Braga

adaptam essa passagem do seguinte modo: “E neste momento, investindo pelo mar perigoso em naus tão frágeis, por caminho jamais seguido, ousam ainda mais, sem temer a força do Vento Áfrico ou do Vento Noto. Depois de conhecerem terras e mares dos hemisférios Norte e Sul, eles se lançam em direção ao berço onde nasce o dia” (2001,

p. 6). Notamos que o primeiro verso da estância em questão, “Agora vêdes bem que, cometendo”, é traduzido para uma linguagem mais acessível, como segue: “E neste momento, investindo [...]”, sendo observado que os autores mantêm o significado das palavras.

Em seguida, continuam utilizando o mesmo recurso da tradução em uma linguagem mais próxima do público infantojuvenil, como podemos observar comparando com o segundo, terceiro e quarto versos da obra original: “O duvidoso mar num lenho leve./ Por vias nunca usadas, não temendo/ De Áfrico e Noto a força, a mais se atreve:”, traduzido como “[...] investindo pelo mar perigoso em naus tão frágeis, por caminho jamais seguido, ousam ainda mais, sem temer a força do Vento Áfrico ou do Vento Noto” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6). Enquanto que nos quatro últimos versos dessa estância, comparando um a um com a versão da adaptação: “Que, havendo tanto já que as partes vendo” e “[...] depois de conhecerem terras e mares” (Ibidem, 2001, p. 6); “Onde o dia é comprido e onde breve”, interpretados por Braga e Braga como “[...] hemisférios Norte e Sul”, “Inclinam seu propósito e porfia”, adaptados pelos autores como “[...] eles se lançam em direção”; e, finalmente, o último verso da estância 27, “A ver os berços onde na[s]ce o dia”, é transposto da seguinte maneira: “[...] ao berço onde nasce o dia” (Ibidem, 2001, p. 6). Elucidamos que nessa estância a retextualização não envolve a exclusão de partes, uma vez que os autores buscam a compreensão dos termos utilizados por Camões e os traduzem numa linguagem mais atual, o que a torna, portanto, mais acessível ao leitor.

Explorando a estância 28, na qual Camões acrescenta que, nas palavras de Benedito (1997), é promessa do Destino que os portuque-

ses alcancem o poder sobre a Índia, notamos que houve uma adaptação breve, se comparada com a anterior: “Pois lhe está prometido pelo Destino o governo do mar que presencia a chegada do sol. É bem justo, portanto, que lhes seja logo mostrada a terra desejada” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6). A retextualização dessa estância deu-se de maneira interpretativa, ou seja, os quatro primeiros versos, a saber: “Prometido lhe está do Fado eterno,/ Cujas altas leis não podem ser quebradas,/ Que tenham longos tempos o governo/ Do mar que vê do Sol a roxa entrada” (est. 28, 1-4), foram interpretados, transpostos e procedidos assim: “Pois lhe está prometido pelo Destino o governo do mar que presencia a chegada do sol” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6).

Os quatro últimos versos dessa estância são: “Nas águas tem passado o duro Inverno;/ A gente vem perdida e trabalhada./ Já parece bem feito que lhe seja/ Mostrada a nova terra que deseja”. Tomando os padrões linguísticos da contemporaneidade como parâmetro, percebemos que os autores suavizaram o rebuscamento da linguagem. Seguindo esse padrão, reescreveram esses versos do seguinte modo: “É bem justo, portanto, que lhes seja logo mostrada a terra desejada” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6). É importante destacar, ainda, que, de acordo com Benedito (1997), na estrofe em questão, destaca-se a intangibilidade e o poder que são atribuídos ao Destino e ao círculo perifrástico sobre “o governo” do Índico.

A última estrofe compreendida na segunda parte do concílio é a estância 29, em que, finalmente, levando em conta todos os perigos que os portugueses já tinham enfrentado e vencido, Júpiter decide solenemente que sejam acolhidos na costa africana como amigos. Os dois primeiros versos dessa estância são: “E porque, como vistes, têm passados/ Na viagem tão ásperos perigos”, os quais são adaptados com uma linguagem mais amena, porém sem se desatar em relação ao sentido, vejamos: “E já que durante a viagem têm passado por tantos perigos” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6). Do mesmo modo, o terceiro e

quarto versos originais: “Tantos climas e céus experimentados,/ Tanto furor de ventos inimigos,” são assim adaptados: “[...] por tantas intempéries e por tanto furor de ventos inimigos” (Ibidem, 2001, p. 6). Observamos que o trecho “tantos climas e céus experimentados”, com o uso da linguagem popular em “experimentos”, foi substituído por “tantas intempéries”, ou seja, uma forma de reduzir o texto original sem que o seu valor se perca.

Os quatro últimos versos dessa estância, a saber, “Que sejam, determino, agasalhados/ Nesta costa Africana como amigos,/ E, tendo guarneçada a lassa frota,/ Tornarão a seguir sua longa rota”, cantam a decisão de Júpiter ser favorável aos portugueses e são traduzidos por Braga e Braga sem se desatarem do poema, assim: “[...] ordeno que os povos da costa africana os agasalhem como amigos e os reabasteçam, para que alcancem sem demora o Oriente” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 6). Constatamos, nesse último trecho, que os autores utilizaram palavras do mesmo campo lexical, a exemplo de: “determino” e “ordeno”, “agasalhados” e “agasalhem”, “guarneçada” e “reabasteçam”; por fim, transpõem o verso “Tornarão a seguir sua longa rota” para “para que alcancem sem demora o Oriente”, mantendo o mesmo sentido do texto.

Nesse momento, abordaremos como Veiga (2005) adaptou as estâncias 24 a 29:

Todos sabem as coisas que fez a forte gente de luso e o que anda fazendo agora. As navegações dos gregos e dos romanos vão parecer brincadeira. Depois de expulsar os mouros das suas terras à beira-mar, resolveram entrar nuns barquinhos minúsculos, pelo menos assim parecem, vistos daqui do alto, e nesses barcos guiados pelos ventos, ir até o outro lado do mundo. E a verdade é que parece que vão conseguir, estão quase chegando. O Fado, que determina o rumo de tudo, fez deles os senhores dos mares. Mas todos bem vimos quanto isso custou em trabalho, esforço, canseira, sem falar nos perigos a que sempre estão expostos. Proponho que,

para poder terminar a viagem, sejam bem recebidos e possam se abastecer nesse ponto da costa africana onde chegaram (VEIGA, 2005, p. 11, grifos do autor).

Assim como Braga e Braga, Veiga também inicia a adaptação da estância 24 com o discurso direto, mantendo o aspecto observado na obra original. Porém, o autor não inicia essa parte com o vocativo, diferentemente de Camões: “– Eternos moradores do luzente” (Canto I, est. 24), e de Braga e Braga: “– Eternos moradores do céu estrelado”, como podemos observar. Assim, os deuses não são citados diretamente nessa estrofe, muito embora a expressão “Todos sabem” infira que são os deuses que sabem. Desse modo, a estância foi retextualizada envolvendo a exclusão dos dados por ela trazidos. Outro fator a ganhar relevo é a transposição de partes dos versos terceiro e quarto: “*fez a forte gente de luso*” (VEIGA, 2005, p. 11, grifos do autor), recurso que confere o não distanciamento completo da estância. Outro fator a se observar é que, quando transpostos, os versos são destacados em itálico.

Em seguida, temos a expressão: “Depois de expulsar os mouros das suas terras à beira- mar” (VEIGA, 2005, p. 11) antes de adentrar a adaptação da estância 27, uma vez que as estâncias 25 e 26 não são citadas, portanto acontece a retextualização envolvendo exclusão de partes. Em comparação com a obra de Braga e Braga (2001), notamos que, nas duas adaptações, há a exclusão da estância 26, a qual enfatiza os personagens Viriato e Sertório, chefes militares citados anteriormente. Além disso, percebemos a retextualização envolvendo a inserção de partes, visto que a expressão “expulsar os mouros”, acompanhada por um metatexto, que será posteriormente estudado, não está presente na obra de Camões.

A estância 27 é interpretada pelo autor sem que se perca o sentido da obra camoniana, haja vista que conseguimos facilmente identificá-la em meio à narrativa em prosa. Notemos a semelhança entre

os versos “Agora vêdes bem que, cometendo/ O duvidoso mar num lenho leve” (Canto I, est. 27) e este trecho da adaptação: “[...] resolveram entrar nuns barquinhos minúsculos” (VEIGA, 2005, p. 11). Notamos também a inserção do trecho criado pelo autor: “[...] pelo menos assim parecem, vistos daqui do alto” (Ibidem, 2005, p. 11), o que nos remete à imagem dos deuses no alto olhando para baixo.

O trecho seguinte, “[...] nesses barcos guiados pelos ventos, ir até o outro lado do mundo” (Ibidem, 2005, p. 11), corresponde aos versos: “[...] não temendo/ De África e Noto a força, a mais se atreve:/ Que, havendo tanto já que as partes vendo/ Onde o dia é comprido e onde breve,/ inclinam seu propósito e porfia/ A ver os berços onde na[s]ce o dia” (Canto I, est. 27). Notamos, assim, que Veiga utiliza a interpretação da estrofe e a resume em poucas palavras, substituindo a expressão “De África e Noto” (vento do sudoeste e sul, respectivamente) pela expressão “guiados pelos ventos”. E, finalizando, o autor retextualiza inserindo a seguinte parte: “E a verdade é que parece que vão conseguir, estão quase chegando” (Ibidem, 2005, p. 11), em que se percebe um tom otimista em relação à viagem da narração.

Explorando os aspectos, notamos, na adaptação da estância 28, que a semelhança com o poema se mantém, observemos: “Prometido lhe está do Fado eterno,/ Cuja alta lei não pode ser quebrada” (Canto I, est. 28), comparando com o trecho escrito por Veiga: “O Fado, que determina o rumo de tudo, fez deles os senhores dos mares” (2005, p. 11). Assim, a lei que não pode ser quebrada foi interpretada com a afirmação “fez deles os senhores dos mares”. Outro aspecto que percebemos foi a manutenção do termo “Fado”, que, segundo Benedito (1997), é citado no total de 18 vezes n’*Os Lusíadas*, correspondendo ao “deus do Destino; o próprio destino; as divindades do Destino: Meras (Moiras), Parcas e Sibilas” (p. 157). Desse modo, mantendo algumas expressões marcantes, Veiga confere à sua adaptação proximidade com a obra original.

Os versos seguintes: “Do mar que vê do Sol a roxa entrada./ Nas águas tem passado o duro Inverno;/ A gente vem perdida e trabalhada./ Já parece bem feito que lhe seja/ Mostrada a nova terra que de-seja” (Canto I, est. 28) são interpretados e adaptados da seguinte maneira: “Mas todos bem vimos quanto isso custou em trabalho, esforço, canseira, sem falar nos perigos a que sempre estão expostos” (VEIGA, 2005, p. 11). Percebemos, portanto, a semelhança entre os dois trechos.

Observando a estância 29, notamos que Veiga adaptou a estância de maneira interpretativa, mantendo na narrativa em prosa o mesmo sentido do poema, embora não tenha adaptado os quatro primeiros versos, destacamos aqui os versos quinto, sexto, sétimo e oitavo: “Que sejam, determino, agasalhados/ Nesta costa Africana como amigos,/ E, tendo guarnecida a lassa frota,/ Tornarão a seguir sua longa rota” (Canto I, est. 29), cujo sentido permanece no trecho: “Proponho que, para poder terminar a viagem, sejam bem recebidos e possam se abastecer, nesse ponto da costa africana onde chegaram” (VEIGA, 2005, p. 11).

Agora, destacaremos como Vale (2005, p. 6) adaptou as estâncias 24 a 29:

Eternos moradores do luzente e claro céu, há amis de um ano vemos viajar esses portugueses navegantes. Eles se arriscam no duvidoso mar num lenho leve, por vias nunca usadas se atrevendo, determinados a ver as terras onde nasce o dia. Como têm passado por perigos tão difíceis sobre o mar, eu determino que sejam recebidos como amigos na costa da África. Não quero, portanto, que ninguém atrapalhe essa viagem e seu descanso. Por isso quero saber já se alguém tem alguma objeção!.

Assim como Braga e Braga em “– Eternos moradores do céu estrelado” (2001, p. 6), Vale também inicia a adaptação da estância 24 com o discurso direto, mantendo o aspecto observado na obra de Camões: “– Eternos moradores do luzente” (Canto I, est. 24); além disso,

o diferencial de Vale é que, em sua adaptação, o verso original é transposto na íntegra, porém sem itálico, como faz Veiga ao utilizar esse recurso em “– Eternos moradores do luzente” (2005, p. 6), que precede a expressão “e claro céu” e finaliza a adaptação de toda a estância 24.

A partir da adaptação da estância 24, percebemos que há a retextualização envolvendo a exclusão de partes, uma vez que só identificamos a adaptação do primeiro verso dessa estância. Em seguida, notamos que o autor retextualizou o poema inserindo a parte em que diz que “há mais de um ano vemos viajar esses portugueses navegantes” (VALE, 2005, p. 6), com inserção do aspecto cronológico, adotando o tempo “de um ano” como referência. As estâncias 25, em que, retomando Benedito (1997), Camões expõe o fato de que “os Portugueses têm bons méritos, já que conseguiram ‘tomar’ aos Mouros todo o território nacional na Hispânia e alcançar vitórias sucessivas ‘contra o Castelhana’” (p. 95), e 26 não foram identificadas na adaptação. Portanto, há a retextualização envolvendo exclusão de partes. Em comparação com as obras de Braga e Braga, e Veiga, notamos que há, nas três adaptações, a exclusão da estância 26, a qual enfatiza os personagens Viriato e Sertório, chefes militares já mencionados.

Comparando os versos da estância 27 com a adaptação, percebemos que Vale transpõe os versos originais para a prosa. Observamos os versos de Camões: “Agora vêdes bem que, cometendo/ O duvidoso mar num lenho leve/ Por vias nunca usadas, não temendo” (Canto I, est. 27), e a adaptação de Vale: “Eles se arriscam no duvidoso mar num lenho leve, por vias nunca usadas se atrevendo” (2005, p. 6, grifos nossos). Notemos que nessa transposição o autor utiliza os versos na íntegra, mudando apenas pequenos detalhes. Comparemos agora a adaptação do último verso: “A ver os berços onde na[s]ce o dia” (Canto I, est. 27), com o trecho de Vale correspondente: “[...] determinados a ver terras onde nasce o dia” (2005, p. 6), adaptado de maneira interpretativa.

A estância 28, na qual Camões acrescenta que, retomando Benedetto, trata-se da promessa do Destino sobre os portugueses alcançarem o poder sobre a Índia, é excluída da adaptação. Assim, identificamos que Vale salta para a adaptação da estância 29, que se dá da seguinte forma: “Como têm passado por perigos tão difíceis sobre o mar, eu determino que sejam recebidos como amigos na costa da África. Não quero, portanto, que ninguém atrapalhe essa viagem e seu descanso” (2005, p. 6), comparando com o poema: “E porque, como vistes, têm passados/ Na viagem tão ásperos perigos... Que sejam, determino, agasalhados/ Nesta costa Africana como amigos,/ E, tendo guarnecida a lassa frota,/ Tornarão a seguir sua longa rota” (Canto I, est. 29). Ao final, Vale insere a seguinte parte: “Por isso quero saber já se alguém tem alguma objeção!” (2005, p. 6), sendo que aqui percebemos que o autor criou uma fala interrogativa para Júpiter.

No tocante à retextualização envolvendo alterações morfosintáticas, conceituadas por Cereja e Magalhães (2009) como sendo a seleção e a combinação de palavras, destacaremos como, em *Os Lusíadas*, se dão as relações entre substantivo e adjetivo, para, em seguida, verificar como se dá esse tipo de retextualização em cada uma das adaptações. Começamos pela estrofe 20, registrando, especificamente, a presença dos substantivos e a quais adjetivos são relacionados:

Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
Onde o govêrno está da humana gente,
Se ajuntam em consílio glorioso,
Sôbre as cousas futuras do Oriente.
Pisando o cristalino Céu fermoso,
Vem pela Vía Láctea, juntamente
Convocados, da parte do Tonante,
Pelo neto gentil do velho Atlante
(Canto I, est. 20, grifos nossos).

As marcações destacam os momentos do poema em que substantivo e adjetivo são apresentados, estabelecendo uma sequência. São oito ocorrências, considerando “cristalino Céu formoso” como duas: “cristalino Céu” e “Céu formoso”. Como se pode ver, tanto aparece a sequência direta (substantivo seguido de adjetivo) – Olimpo luminoso, consílio glorioso, cousas futuras, Céu formoso e neto gentil – quanto a inversão – humana gente, cristalino Céu, velho Atlante. Essa alternância na posição dos substantivos em relação a seus respectivos adjetivos confere movimento à estrofe.

Semanticamente, os substantivos “Olimpo”, “gente”, “consílio”, “cousas”, “Céu”, “neto” e “Atlante” recebem adjetivações abstratas, a maior parte delas de cunho positivo, contribuindo para a valorização do nome que adjetivam.

Se buscarmos os trechos das narrativas estudadas em que essa estrofe ganha versão retextualizada em prosa, observaremos os recursos de manutenção, redução ou transformação desses substantivos e adjetivos e da relação semântica resultante. Vejamos como a estrofe citada acima aparece na adaptação de Rubem Braga e Edson Rocha Braga:

Enquanto os argonautas portugueses prosseguiam na sua aventura, os deuses iam pelo formoso e cristalino céu da Via Láctea a caminho do Olimpo, de onde a gente humana é governada. Eles haviam sido convocados, por Mercúrio, para um concílio sobre o futuro do Oriente (2001, p. 8, grifos nossos).

Observamos, no trecho citado, a manutenção de alguns pares de substantivos e adjetivos, ainda que a posição do adjetivo varie em relação à obra camonianiana: “cristalino Céu formoso” passa a ser “formoso e cristalino céu” (“céu” com “c” minúsculo), sem que haja propriamente uma alteração de sentido; e “humana gente” torna-se “gente humana”. Percebe-se que a adaptação segue, ainda que de forma mais

enxuta, a proposta de variar a colocação do adjetivo, para também imprimir certo movimento ao trecho em foco.

Curiosamente, a adaptação abre mão da antonomásia ou perífrase que caracteriza Mercúrio no poema – “neto gentil do velho Atlante” – para dizer apenas “Mercúrio”. Ao suprimir a adjetivação ao “jovem” (o neto gentil) e a Atlante [ou Atlas] (o velho) e substituí-la por uma única referência a Mercúrio, o eu-lírico/narrador dá mais ênfase ao acontecimento do concílio, que, na narrativa, perde um pouco de sua feição grandiloquente.

Vejamos como a estrofe citada acima aparece na adaptação de Luiz Maria Veiga (2005): “A reunião era para discutir a viagem dos portugueses à Índia, se mereciam ajuda do Olimpo, enfim, falavam *sobre as causas futuras do Oriente*” (p. 10–11, grifos nossos). Notamos que o autor não cita Mercúrio nem diretamente nem através da figura de linguagem, como o faz Camões; no entanto, faz a manutenção do substantivo “cousas” e do adjetivo “futuras”, porém, para isso, Veiga transpõe o verso original do poema.

Analisemos, agora, como Ricardo Vale (2005) concebeu essa estância em sua adaptação: “[...] quando os deuses no Olimpo se ajuntaram para decidir o destino daqueles homens que, sobre frágeis caravelas, queriam chegar ao fim do mundo. Mas o mundo não tinha fim nenhum, porque é redondo e não reto ou quadrado” (p. 6, grifos nossos). Observamos que, na adaptação, o substantivo “Olimpo” perdeu o adjetivo “luminoso”, presente na obra camoniana. Além disso, notamos que houve uma recriação nessa parte, havendo inserção do substantivo “caravelas” e do adjetivo “frágeis” numa sequência inversa (adjetivo + substantivo).

Na estrofe seguinte (21), temos:

Deixam dos Sete Céus o regimento,
Que do Poder mais alto lhe foi dado,
Alto poder, que só co pensamento

Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.
Ali se acharam juntos, num momento,
Os que habitam o Arcturo congelado
E os que o Austro têm e as partes onde
A Aurora na[s]ce e o claro Sol se esconde (grifos nossos).

Aqui também se percebe a alternância na sequência substantivo + adjetivo, como em “Poder mais alto” para adjetivo + substantivo “Alto poder”, sendo a primeira expressão destacada com letra maiúscula, referindo-se ao Deus Onipotente, e a segunda, com minúscula. O substantivo “Mar” (com letra maiúscula) é sucedido pelo adjetivo “irado”, o substantivo “Arcturo” é sucedido pelo adjetivo “congelado”, e o adjetivo “claro” é sucedido pelo substantivo “Sol”. Assim, “poder”, “Mar”, Arcturo” e “Sol” são os substantivos ou nomes aos quais se relacionam características, agora não mais apenas positivas, visto que “irado” demarca um mar violento.

Como já citado anteriormente, nenhuma das adaptações cita a estância 21 do poema de Camões. Partimos, então, para a análise da estância 22:

Estava o Padre ali, sublime e di[g]lno
Que vibra os feros raios de Vulcano,
Num assento de estrêlas cristalino,
Com gesto alto, severo e soberano;
Do rosto respirava um ar divino,
Que divino tornara um corpo humano;
Com ua coroa e cetno rutilante,
De outra pedra mais clara que diamante
(Canto I, est. 22, grifos nossos).

Observemos como Veiga adaptou essa estância e se manteve alguma característica do aspecto analisado da obra original: “Júpiter, pai dos deuses, o lançador de raios, sentado num trono de estrelas, de coroa na

cabeça e cetro na mão, comanda o encontro” (2005, p. 10). Primeiramente, destacamos os substantivos e adjetivos utilizados por Camões. Para os substantivos “raios” e “estrêlas”, temos os adjetivos “feros” (na posição inversa) e “cristalino”, respectivamente. Já o substantivo “gesto” recebe três adjetivos, quais sejam: “alto”, “severo” e “soberano”. Os substantivos “ar” e “corpo” recebem os adjetivos “divino” e “humano”, nessa ordem. Enquanto isso, os substantivos “cetro” e “pedra” recebem os adjetivos “rutilante” e “clara”, respectivamente. Em posse disso, notamos que Veiga (2005) não utilizou nenhum adjetivo no trecho que corresponde a essa estância. Enquanto Vale (2005), no trecho adaptado, “Conta a fábula que no trono estava Júpiter, rei dos deuses, portador dos raios que, quando irado, lançava sobre a terra, produzindo temporais” (p. 6, grifos nossos), utilizou um adjetivo, “irado”, para o substantivo “Júpiter”.

Na estância 23, temos:

Em luzentes assentos, marchetados
De ouro e de perlas, mais aba[i]xo estavam
Os outros Deuses, todos assentados
Como a Razão e a Ordem concertavam
(Precedem os antigos, mais honrados,
Mais aba[i]xo os menores se assentavam);
Quando Júpiter alto, assi[m] dizendo,
Cum tom de voz começa, grave e horrendo:
(Canto I, est. 23, grifos nossos).

Percebemos que as palavras em destaque, “luzentes” e “assentos”, mantêm a sequência adjetivo + substantivo; o substantivo “marchetados” vem acompanhado por dois adjetivos, “ouro” e “perlas”, enquanto em “antigos” e “honrados”, “Júpiter” e “alto” permanece a sequência substantivo + adjetivo, o que infere características positivas; já o substantivo “tom” recebe duas adjetivações, “grave” e “horrendo”, ambas inferindo poder e medo.

Agora, de modo comparativo, observemos como os autores das adaptações conceberam esses aspectos morfossintáticos. Vejamos como Braga e Braga adaptaram a estância acima citada: “Os outros deuses acomodaram-se em luzentes assentos esmaltados de ouro e pérolas. Na frente, os mais antigos e glorificados. Atrás, os menores. E Júpiter, majestoso, começou a falar em um tom de voz que infundia respeito e temor.” (2001, p. 6, grifos nossos). Percebemos que os autores mantiveram as palavras “luzentes” e “assentos” na mesma sequência que Camões (adjetivo + substantivo), “esmaltados” vem acompanhado por dois adjetivos, “ouro” e “pérolas”; ao segundo par de palavras, “antigos” e “glorificados” (substantivo + adjetivo), referem-se as mesmas destacadas no poema de Camões, “antigos” e “honrados”. O substantivo “Júpiter” acompanhado pelo adjetivo “majestoso” (interpretação de “alto”) se manteve, bem como o substantivo “tom” com os adjetivos “respeito” e “temor” (interpretação de “grave” e “horrendo”). Assim, podemos afirmar que os autores preservaram o recurso utilizado por Camões.

Veiga adaptou a estância 23 da seguinte forma: “As outras divindades, por ordem de importância, ocupam assentos de ouro e de pérolas à sua direita e à sua esquerda” (2005, p. 10, grifos nossos), e, como podemos perceber, o autor preservou somente o substantivo “assentos” acompanhado dos adjetivos “ouro” e “pérolas”.

Enquanto Vale se desprende totalmente do sentido dos versos e cria com a sua própria interpretação, como segue: “Os outros deuses em redor” (2005, p. 6). Desse modo, o autor abandona os recursos utilizados por Camões para atribuir movimento aos versos.

3.2.4 As estâncias 30, 31, 32, 33, 34 e 35

A partir deste momento, buscaremos analisar a terceira parte d’“O Concílio dos Deuses”, que compreende as estâncias 30 a 35 e diz respeito à exposição das opiniões dos outros deuses, destacando-se

as de Baco e Vênus. Aqui, “Baco personifica bem os interesses estabelecidos no Oriente que se opunham ao domínio português” (BENEDITO, 1997, p. 96). Nesta parte, tentaremos abordar a **retextualização envolvendo alterações lexicais, as alterações contextuais (históricas e míticas, no caso do texto-fonte épico)** e a **exclusão e inserção de novas partes (recriação)**, bem como destacaremos algumas figuras de linguagem, além de outras formas de expressão.

- 30 Estas palavras Júpiter dizia,
 Quando os Deuses, por ordem respondendo,
 Na sentença um do outro diferia,
 Razões diversas dando e recebendo.
 O padre Baco ali não consentia
 No que Júpiter disse, conhecendo
 Que esquecerão seus feitos no Oriente
 Se lá passar a Lusitana gente.
- 31 Ouvido tinha aos Fados que viria
 Ua gente fortíssima de Espanha
 Pelo mar alto, a qual sujeitaria
 Da Índia tudo quanto Dóris banha,
 E com novas vitórias venceria
 A fama antiga, ou sua ou fôsse estranha.
 Altamente lhe dói perder a glória
 De que Nisa celebra inda a memória.
- 32 Vê que já teve o Indo so[b]jugado
 E nunca lhe tirou Fortuna ou caso
 Por vencedor da Índia ser cantado
 De quantos bebem a água do Parnaso.
 Teme agora que seja sepultado
 Seu tão célebre nome em negro vaso
 De água do esquecimento, se lá chegam
 Os fortes Portuguêses que navegam.

- 33 Sustentava contra ele Vênus bela,
 Afeiçoada à gente Lusitana,
 Por quantas qualidades via nela
 Da antiga tão amada sua Romana;
 Nos fortes corações, na grande estrêla
 Que mostraram na Terra Tingitana,
 E na língua, na qual, quando imagina,
 Com pouca corrupção crê que é a Latina.
- 34 Estas causas moviam Citereia,
 E mais, porque das Parcas claro entende
 Que há de ser celebrada, a clara Deia,
 Onde a gente belígera se estende.
 Assi[m] que, um, pela infâmia que arreceia,
 E o outro, pelas honras que pretende,
 Debatem e na porfia permanecem;
 A qualquer seus amigos favorecem.
- 35 Qual Austro fero ou Bóreas, na espessura,
 De silvestre arvoredado abastecida,
 Rompendo os ramos vão da mata escura,
 Com ímpeto e braveza desmedida;
 (Brama tôda a montanha, o som murmura,
 Rompem-se as fôlhas, ferve a serra erguida):
 Tal andava o tumulto, levantado
 Entre os Deuses, no Olimpo consagrado
 (Canto I, est. 30-35).

A seguir, mostraremos como Rubem Braga e Edson Braga (2001) adaptaram as estrofes 30 e 31:

Após essas palavras de Júpiter, os deuses, respondendo por ordem de hierarquia, divergiam entre si. Baco não concordava com o que Júpiter dissera, sabendo que seus feitos no Oriente seriam esquecidos caso a gente lusitana chegasse até lá. Ao deus do vinho muito

doía perder todas as glórias antigas, ainda então celebradas em Nisa, cidade fundada por ele na Índia (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7).

Ao analisarmos as estâncias, notamos que os autores não adaptaram a estância 32, que canta o fato de Baco “temer deixar de ser cantado pelos poetas como ‘vencedor das índias’” (BENEDITO, 1997, p. 96). Os autores saltam para a estrofe 33, à qual corresponde o seguinte parágrafo:

A opinião de Baco era contestada pela bela Vênus, muito afeiçoada à gente lusitana por ver nela qualidades tão semelhantes às da gente romana, que tanto amava. Eram povos parecidos nos fortes corações e no idioma (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7).

As estâncias 34 e 35 foram adaptadas pelos autores da seguinte forma:

E, como já estava escrito pelo Destino, Vênus sabia que seria glorificada em todas as partes onde chegassem os bravos guerreiros portugueses. Assim, Baco e Vênus insistiam em suas opiniões antagônicas – ele por temor do descrédito e ela pelas honras que pretendia alcançar. Com os demais deuses tomando o partido de um e de outro, o tumulto que se levantou no consagrado Olimpo foi semelhante ao causado pelos ventos Austro ou Bóreas, quando rompem os ramos das florestas espessas com ímpeto e fúria desmedida (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7).

Os autores adaptaram as estâncias supracitadas em dois parágrafos e meio, e, como já foi dito anteriormente, observamos a exclusão da estância 32, a qual não foi adaptada de nenhuma forma ou tem algo que fizesse referência a ela.

As estâncias 30 a 32 dizem respeito à desordem no Olimpo e ao fato de a posição de Baco ser contrária aos portugueses por ele te-

mer ser esquecido no Oriente, se lá chegassem, o que é adaptado, com exceção da estância 32, da seguinte maneira: “Após essas palavras de Júpiter, os deuses, respondendo por ordem de hierarquia, divergiam entre si. Baco não concordava com o que Júpiter dissera, sabendo que seus feitos no Oriente seriam esquecidos caso a gente lusitana chegasse até lá” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7). Notamos que há uma semelhança sempre entre o início de cada verso adaptado e o verso inicial da estância. Observemos: “Após essas palavras de júpiter” (Ibidem, 2001, p. 7) corresponde ao verso de Camões: “Estas palavras Júpiter dizia” (Canto I, est. 30). A estância 31 corresponde ao fato de Baco ter ouvido pelos “Fados” que viria uma gente fortíssima “Pelo mar alto, a qual sujeitaria/ Da Índia tudo quanto Dóris banha” (Canto I, est. 31), isto é, a chegada ao Oriente estava destinada aos portugueses. Vejamos como ficou: “Ao deus do vinho muito doía perder todas as glórias antigas, ainda então celebradas em Nisa, cidade fundada por ele na Índia” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7). Observamos que há novamente a exclusão de partes, uma vez que Braga e Braga deixam transparecer que seis versos da estância 31 foram suprimidos, isto é, o fato de Baco ter descoberto algo através dos Fados não foi considerado, sendo apenas expressado que muito doía a ele perder todas as glórias, além do fato de ter usado o sinônimo da mitologia romana “deus do vinho” em vez de Baco. De certo modo, vê-se, nessa interferência, certa humanização do deus.

Partimos para a estância 33, que diz respeito à manifestação de Vênus contra Baco, uma vez que ela se mostra favorável aos portugueses pelo fato de ver tantas qualidades no povo lusitano, semelhante aos Romanos, como a coragem, as vitórias na “Terra Tingitana” e a língua latina, como confirma Benedito (1997, p. 96):

Vênus, pelo contrário, aplaudia a decisão de Júpiter que favorecia os Portugueses e opunha-se frontalmente a Baco: por ver neles

qualidades da sua gente “romana”, quanto ao valor militar e boa “estrela” demonstrados no Norte da África, quanto à “língua” portuguesa que “com pouca corrupção crê que é latina” (1,33).

Verificamos que entre o primeiro verso dessa instância, “Sustentava contra ele Vênus bela” (Canto I, est. 33), e o trecho correspondente de Braga e Braga, “A opinião de Baco era contestada pela bela Vênus” (2001, p. 7), há uma certa semelhança, como vem acontecendo com as partes já analisadas, bem como se mantém o uso de palavras sinônimas, como é o caso de “língua”, termo utilizado por Camões, e “idioma”, como aparece na adaptação.

Analisando as estâncias 34 e 35, sendo que a primeira remete ao fato de Vênus saber pelas “Parcas” que será glorificada aonde os portugueses chegarem (BENEDITO, 1997, p. 96), e a segunda, aquela que retrata que “nasce um tumulto entre eles pelo apoio dividido que lhes merecem ou Vênus ou Baco” (Ibidem, 1997, p. 96), os autores também chamam a atenção para a comparação longa, para o tumulto entres os deuses, juntamente com os efeitos produzidos pelos ventos “Austro” e “Bóreas” e para o dinamismo que é conferido à cena.

Ao adaptar a estância 34, Braga e Braga excluem do vocabulário a expressão utilizada por Camões, “Citereia”, nome também dado a Vênus, e substitui a expressão “Parcas”, divindades que determinam o curso da vida humana, pela expressão “Destino”, conforme podemos conferir: “E, como já estava escrito pelo Destino, Vênus sabia que seria glorificada em todas as partes onde chegassem os bravos guerreiros portugueses” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7). Assim, os quatro últimos versos da estância 34 são adaptados utilizando sinônimos das palavras, de modo que o significado do contexto se mantém. Observemos: “Assim, Baco e Vênus insistiam em suas opiniões antagônicas – ele por temor do descrédito e ela pelas honras que pretendia alcançar” (Ibidem, 2001, p. 7). Notamos que as expressões “infâmia que arreceia”

(Canto I, est. 34) e “honras que pretende” (Canto I, est. 34) foram substituídas pelos adaptadores por “temor ao descrédito” e “honras que pretende”, respectivamente.

A estância 35 refere-se à discussão entre os deuses e é adaptada por Braga e Braga da seguinte maneira: “Com os demais deuses tomando o partido de um e de outro, o tumulto que se levantou no consagrado Olimpo foi semelhante ao causado pelos ventos Austro ou Bóreas, quando rompem os ramos das florestas espessas com ímpeto e fúria desmedida” (2001, p. 7). Observamos que, ao adaptar essa estância, os autores conseguiram imprimir os versos originais numa narrativa clara e de fácil acesso ao público jovem, sem se distanciarem da obra de Camões. Foi utilizado o recurso da paráfrase, que “pode ser explícita ou implícita e consiste em dizer o que foi dito por outra pessoa fazendo o uso de palavras diferentes, mas sem alterar a ideia do referente” (RAMALHO; HAUSSMAN, 2018, p. 144), sem exclusão de partes, mantendo o mesmo significado das palavras num contexto, além de manter o mesmo tom hiperbólico que foi utilizado no poema.

Veiga, por sua vez, adaptou as estâncias 30 a 35 da seguinte maneira:

Baco, o deus do vinho, levantou-se e ousou discordar de Júpiter. Trazia folhas de parreira enfeitando-lhe a testa e um tirso, uma vara coberta de ervas e de flores, na mão e o agitava, demonstrando contrariedade.

– Fui eu quem conquistou, faz muito tempo, a Índia, onde sou celebrado e cultuado. *Se lá chegam os fortes portugueses que navegam*, meu nome será mergulhado na água do esquecimento.

Para defender os navegantes, ergue-se Vênus, deusa da formosura e do amor. Gostava dos portugueses porque lhe lembravam seus queridos romanos por sua bravura e boa fortuna na guerra, e pela língua, que lhe soava como antigo idioma latino. Além disso, sabia que aqueles guerreiros apreciavam tanto as artes do amor, que ela seria com certeza muito celebrada em qualquer ponto a que eles chegassem.

E assim, a reunião viu-se dividida em dois pontos: Baco, que não queria perder a antiga glória, e Vênus, que desejava que seu nome ganhasse maior culto. Cada deus escolheu um lado e as vezes em discussão foram crescendo, cada vez mais subindo de tom (VEIGA, 2005, p. 11-13).

Notamos que a estância 30 foi adaptada fazendo menção somente ao quinto e sexto versos: “O padre Baco ali não consentia/ No que Júpiter disse...” (Canto I, est. 30), da seguinte forma: “Baco, o deus do vinho, levantou-se e ousou discordar de Júpiter” (VEIGA, 2005, p. 11). Há também o fato de ter usado o aposto, utilizando a expressão da mitologia romana “deus do vinho”, assim como fazem Braga e Braga. Após a adaptação desses versos, o autor insere uma parte com uma breve descrição física e psicológica de Baco: “Trazia folhas de parreira enfeitando-lhe a testa e um tirso, uma vara coberta de ervas e de flores, na mão e o agitava, demonstrando contrariedade” (Ibidem, 2005, p. 11).

A estância 31, como supracitado, corresponde ao fato de Baco ter ouvido pelos “Fados” que viria uma gente fortíssima “Pelo mar alto, a qual sujeitaria/ Da Índia tudo quanto Dóris banha” (Canto I, est. 31), ou seja, a chegada ao Oriente estava destinada aos portugueses, passagem que não é adaptada por Veiga. Percebemos que há novamente a exclusão de partes, uma vez que, assim como Braga e Braga, Veiga deixa transparecer que alguns versos da estância 31 foram suprimidos. Por exemplo: o fato de Baco ter descoberto algo através dos Fados não foi considerado, mas apenas expressado, utilizando o discurso direto: “- Fui eu quem conquistou, faz muito tempo, a Índia, onde sou celebrado e cultuado” (VEIGA, 2005, p. 11).

Diferentemente de Braga e Braga, Veiga adapta a estância 32, inclusive fazendo a transposição inversa dos dois últimos versos: “*Se lá chegam os fortes portugueses que navegam, meu nome será mergulhado na água do esquecimento*” (VEIGA, 2005, p. 11). Outro fator a ganhar destaque é que, no poema, essa estância é narrada por meio

do discurso indireto: “Teme agora que seja sepultado/ Seu tão célebre nome em negro vaso/ De água do esquecimento, se lá chegam/ Os fortes Portugueses que navegam” (Canto I, est. 32), enquanto que, no trecho adaptado, é utilizado o discurso direto.

Partindo para a estância 33, e retomando o que foi citado acima, ela diz respeito à manifestação de Vênus contra Baco, que se mostra favorável aos portugueses pelo fato de ver tantas qualidades no povo lusitano, semelhante aos Romanos, como a coragem, as vitórias na “Terra Tingitana”, norte da África, e a língua latina. Sabendo disso, notamos que Veiga manteve o sentido do contexto na adaptação dessa estrofe, conforme observamos: “Para defender os navegantes, ergue-se Vênus, deusa da formosura e do amor. Gostava dos portugueses porque lhe lembravam seus queridos romanos por sua bravura e boa fortuna na guerra, e pela língua, que lhe soava como antigo idioma latino” (VEIGA, 2005, p. 11-13). Percebemos que a expressão “Sustentava contra ele Vênus bela” (Canto I, est. 33) foi substituída por “ergue-se Vênus, deusa da formosura e do amor”, isto é, o adjetivo foi substituído pelo aposto. A expressão do verso “Afeiçoada à gente Lusitana” (Ibidem, est. 33) foi substituída pela expressão “gostava dos portugueses”, enquanto a expressão “Por quantas qualidades via nela/ Da antiga tão amada sua Romana” (Canto I, est. 33) foi substituída por “[...] porque lhe lembravam seus queridos romanos por sua bravura e boa fortuna na guerra”. O autor também manteve o uso da palavra “língua”, termo utilizado por Camões, e também cita a palavra “idioma”, do mesmo campo lexical daquela, assim como o fazem Braga e Braga.

Explorando a estância 34, que, retomando Benedito, remete ao fato de Vênus saber pelas “Parcas” que será glorificada aonde os portugueses chegarem, percebemos que, ao adaptar a estância 34, assim como Braga e Braga, Veiga também exclui do vocabulário a expressão utilizada por Camões “Citereia”, nome também dado a Vênus. Além disso, o autor aborda que Vênus “sabia que aqueles guerreiros...”, mas

não cita que a deusa “sabia” através das “Parcas”, divindades que determinam o curso da vida humana, ao contrário de Braga e Braga, que utilizam a expressão “Destino” para fazer menção às “Parcas”. Assim, com as expressões citadas suprimidas, Veiga interpreta e adapta essa estância da seguinte maneira: “Além disso, sabia que aqueles guerreiros apreciavam tanto as artes do amor, que ela seria com certeza muito celebrada em qualquer ponto a que eles chegassem” (VEIGA, 2005, p. 13).

Sabendo que a estância 35 diz respeito à discussão entre os deuses e conta com a presença dos ventos “Austro” e “Bóreas”, que dão ênfase à estrofe, conferindo um tom de fúria aos versos, notamos que ela é adaptada por Veiga contando com a exclusão de todos esses aspectos, uma vez que há uma outra interpretação para essa passagem, como observamos: “E assim, a reunião viu-se dividida em dois pontos: Baco, que não queria perder a antiga glória, e Vênus, que desejava que seu nome ganhasse maior culto. Cada deus escolheu um lado e as vozes em discussão foram crescendo, cada vez mais subindo de tom” (VEIGA, 2005, p. 13).

Como podemos notar, há a inserção de dois deuses que não citados por Camões nessa estância. Assim, temos somente o trecho “[...] e as vozes em discussão foram crescendo, cada vez mais subindo o tom”, o qual remete à parte destacada no poema; no entanto, notamos que o autor faz um resumo dos acontecimentos das estrofes 30 a 35 de modo a preceder a entrada de Marte na estância 36.

Nesse contexto, abordaremos como Vale adaptou as estâncias 30 a 35:

Fez-se silêncio, logo que a voz troante de Júpiter ecoou no palácio. Começaram depois a discutir, opinando sobre aquela decisão. Baco, deus do vinho, detestava os portugueses, porque achava que eles iriam acabar com as festas que ele dava no Oriente. Contra Baco estava Vênus bela, afeiçoada à gente lusitana, querendo proteger os navegantes na viagem (VALE, 2005, p. 6).

Constatamos, a partir da adaptação de Vale, que o sentido do contexto das estâncias 30 a 32 não foi totalmente mantido, uma vez que há uma interpretação a partir da junção dessas três estrofes. Outro aspecto a se destacar é a inserção da parte em que o autor enfatiza que o fato de Baco detestar os portugueses se dá pelo motivo que “achava que eles iriam acabar com as festas que ele dava no Oriente” (VALE, 2005, p. 6). Sugerimos, então, que a inserção dessa informação se dá pelo fato de Baco ser conhecido como o deus do vinho e do delírio místico.

Em seguida, identificamos a adaptação da estância 33, o que se dá da seguinte forma: “Contra Baco estava Vênus bela, afeiçoada à gente lusitana, querendo proteger os navegantes na viagem” (VALE, 2005, p. 6). O autor mantém o substantivo e o adjetivo utilizados por Camões: “Vênus bela”, também foi mantido o verso na íntegra “afeiçoada à gente lusitana”, que se refere ao verso camoniano: “Afeiçoada à gente Lusitana” (Canto I, est. 33), embora Vale tenha utilizado “lusitana” com letra minúscula, não causou nenhuma mudança no sentido da palavra. No entanto, percebemos a exclusão da adaptação dos versos: “Nos fortes corações, na grande estrela/ Que mostraram na Terra Tingitana,/ E na língua, na qual, quando imagina,/ Com pouca corrupção crê que é a Latina” (Canto I, est. 33), nos quais Camões enfatiza o valor militar exercido no norte da África e o valor à língua latina.

Outro aspecto relevante observado na obra de Vale é a exclusão da adaptação das estâncias 34 e 35, em que, como citado, Camões dá ênfase ao fato de Vênus ter conhecimento, através da divindade “Parcas”, de que será glorificada aonde os portugueses chegarem, e se refere também ao dinamismo criado pelos ventos “Austro” e “Bóreas” na cena da discussão dos deuses.

Sigamos com as demais estâncias.

3.2.5 As estâncias 36, 37, 38, 39 e 40

Neste momento, centrando-nos nas estâncias 36 a 40, buscaremos mostrar como se deu a retextualização envolvendo a inserção de metatextos nas três adaptações selecionadas, e, para tanto, faz-se necessário retomar as estrofes da obra original de Camões. Desse modo, reproduzimos a quarta parte de “O Concílio dos Deuses”, que diz respeito ao discurso de Marte, precedido pelo tumulto causado pela discussão citada na parte anterior:

- 36 Mas Marte, que da Deusa sustentava
Entre todas as partes em porfia,
Ou porque o amor antigo o obrigava,
Ou porque a gente forte o merecia,
De entre os Deuses em pé se levantava
(Merencório no gesto parecia),
O forte escudo, ao colo pendurado,
Deitado pera trás, medonho e irado.
- 37 A viseira do elmo de diamante
Alevantando um pouco, mui seguro,
Por dar seu parecer se pôs diante
De Júpiter, armado, forte e duro;
E dando ua pancada penetrante
Co conto do bastão no sólio puro,
O Céu tremeu, e Apolo, de torvado,
Um pouco a luz perdeu, como enfiado.
- 38 E disse assi[m]: — Ó Padre, a cujo império
Tudo aquilo obedece que criaste:
Se esta gente que busca outro Hemisfério.
Cuja valia e obras tanto amaste,
Não queres que padeçam vitupério,
Como há já tanto tempo que ordenaste,

Não ouças mais, pois és juiz direito,
Razões de quem parece que é suspeito.

39 Que, se aqui a razão se não mostrasse
Vencida do temor demasiado,
Bem fôra que aqui Baco os sustentasse,
Pois que de Luso vem, seu tão privado;
Mas esta tenção sua agora passe,
Porque, enfim, vem de estômago danado;
Que nunca tirará alheia inveja
O bem que outrem merece e o Céu deseja.

40 E tu, Padre de grande fortaleza,
Da determinação que tens tomada
Não tornes por detrás, pois é fraqueza
Desistir-se da cousa começada.
Mercúrio, pois excede em ligeireza
Ao vento leve e à seta bem talhada,
Lhe vá mostrar a terra onde se informe
Da Índia, e onde a gente se reforme.

Na sequência, mostraremos como Rubem Braga e Edson Braga (2001) adaptaram as estrofes 36 a 40:

Foi então que Marte se levantou para defender a causa de Vênus – talvez obrigado pelo antigo amor pela deusa. Zangado, ergueu a viseira do capacete de diamantes e colocou-se, resoluto, diante de Júpiter. Com o bastão, deu uma pancada tão forte no trono cristalino que fez todo o céu tremer e o sol empalidecer de medo, para depois dizer:

– O senhor, meu pai, já ordenou que esta gente que agora busca o Oriente não sofra mais privações. Se quer que a determinação do Destino seja cumprida, não ouça mais as razões de quem parece suspeito. Pois se Baco não deixasse o receio vencer a razão, estaria

agora defendendo essa gente que descende de Luso, seu amigo. Esqueçamos sua intransigência, movida pelo ódio, pois a inveja nunca sobrepujará o bem merecido. O senhor, Pai, não deve voltar atrás na decisão tomada, pois é fraqueza desistir de coisa começada (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7–8).

É importante elucidar que a obra adaptada de Rubem Braga e Edson Rocha Braga, e a obra de Ricardo Vale, diferentemente da adaptação de Luiz Maria Veiga, não possuem metatextos. O que a narrativa em prosa de Braga e Braga traz é a interpretação do poema de Camões, com versos explicativos que facilitam a leitura. No entanto, analisaremos outros recursos utilizados pelos autores. Isto posto, partimos para a análise dos versos.

As estâncias 36 e 37 referem-se ao momento em que Marte, o deus da guerra, toma o partido de Vênus e dos portugueses, motivado por uma paixão antiga ou mesmo pelo fato de ver os portugueses como mercedores, e se levanta, armado fortemente, expondo a sua opinião, num discurso em apoio a Júpiter, favorável aos portugueses, ao lado de Vênus e contrário a Baco (BENEDITO, 1997, p. 96). Nessas estrofes, observamos que a semelhança dos versos originais com os adaptados se mantém e notamos ainda que o primeiro verso da estrofe 36, “Mas Marte, que da Deusa sustentava” (Canto I, est. 36), não se desata em termos de significado do contexto.

Os versos seguintes de Camões, que cantam os motivos possíveis da posição de Marte, são: “Ou porque o amor antigo o obrigava,/ Ou porque a gente forte o merecia,” (Canto I, est. 36). Esses motivos são resumidos por Braga e Braga, que citam somente um: “– talvez obrigado pelo seu antigo amor pela deusa” (2001, p. 7), ou melhor, o fato de os portugueses merecerem que Marte fosse favorável a eles é suprimido.

Logo após, Braga e Braga partem para a adaptação da estância 37: “Zangado, ergueu a viseira do capacete de diamantes e colocou-se, resoluto, diante de Júpiter” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7), agora ob-

servemos a semelhança com os versos originais: “A viseira do elmo de diamante/ Alevantando um pouco, mui seguro,/ De Júpiter, armado, forte e duro;” (Canto I, est. 37). Podemos notar que os autores utilizaram os sinônimos de “elmo”, “mui seguro”, “alevantando”, além da repetição de outras palavras, como “viseira” e “diamante”. Em seguida, os autores fazem uma interpretação dos versos de Camões: “Com o bastão, deu uma pancada tão forte no trono cristalino que fez todo o céu tremer e o sol empalidecer de medo, para depois dizer” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7), em comparação com os versos originais: “E dando ua pancada penetrante/ Co conto do bastão no sólio puro,/ O Céu tremeu, e Apolo, de torvado,/ Um pouco a luz perdeu, como enfiado” (Canto I, est. 37). Nesse trecho, notamos algumas semelhanças, como a repetição da expressão “uma pancada”, “com o bastão”, “céu tremer”, além de os autores utilizarem na adaptação o sinônimo de “sólio” e “torvado”.

Partindo para a estância 38, que se refere à fala de Marte, notamos que, assim como no poema, o trecho da adaptação também é iniciado com o discurso direto, a saber: “– O senhor, meu Pai” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7). Em comparação com o poema, observemos: “E disse assi[m]: – Ó Padre, a cujo império” (Canto I, est. 38). Nos trechos que seguem nessa instância, percebemos que a palavra “vitupério” foi substituída por “privações: “[...] não sofra mais privações” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7), além de haver também a reutilização de um argumento anterior: “Se quer que a determinação do Destino seja cumprida” (Ibidem, 2001, p. 7). Por fim, a paráfrase dos versos “Não ouças mais, pois és juiz direito,/ Razões de quem parece que é suspeito” (Canto I, est. 38) se faz assim: “[...] não ouça mais as razões de quem parece suspeito” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7).

Na sequência, temos a estância 39, que se refere à continuidade dos argumentos de Marte a favor dos portugueses: “Que, se aqui a razão se não mostrasse/ Vencida do temor demasiado,/ Bem fôra que

aqui Baco os sustentasse,” (Canto I, est. 39), esses versos são interpretados e adaptados da seguinte forma: “Pois se Baco não deixasse o receio vencer a razão, estaria agora defendendo essa gente que descende de Luso, seu amigo” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7). Percebemos que o texto adaptado não se desprende totalmente do poema em termos de significado do contexto, assim o sentido permanece o mesmo: Marte argumentando sobre o receio/temor de Baco. Os autores finalizam a adaptação dessa estância interpretando os versos: “Pois que de Luso vem, seu tão privado;/ Mas esta tenção sua agora passe,/ Porque, enfim, vem de estômago danado;/ Que nunca tirará alheia inveja/ O bem que outrem merece e o Céu deseja” (Canto I, est. 39) da seguinte forma: “Esqueçamos sua intransigência, movida pelo ódio, pois a inveja nunca sobrepujará o bem merecido” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 7-8). Na estância 40, a última da quarta parte do concílio, dá-se a continuação do discurso de

Marte, que é adaptada por Braga e Braga de maneira breve e corresponde aos quatro primeiros versos da estrofe: “E tu, Padre de grande fortaleza,/ Da determinação que tens tomada/ Não tornes por detrás, pois é fraqueza/ Desistir-se da cousa começada” (Canto I, est. 40). Vejamos em prosa como ficou: “O senhor, Pai, não deve voltar atrás na decisão tomada, pois é fraqueza desistir de coisa começada” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 8). Notamos, nesse trecho, a substituição do pronome pessoal “tu” pelo pronome de tratamento “senhor”, e “Padre” por “Pai”, e depois a paráfrase da expressão moralista para que Júpiter não volte atrás, pois não se desiste do que foi começado. Os versos: “Mercúrio, pois excede em ligeireza/ Ao vento leve e à seta bem talhada,/ Lhe vá mostrar a terra onde se informe/ Da Índia, e onde a gente se reforme” (Canto I, est. 40), os quais se referem à tarefa destinada a Mercúrio, são excluídos da adaptação.

Veiga, por sua vez, adaptou as estâncias 36 a 40 da seguinte maneira:

Marte, o deus da guerra, talvez em virtude de uma antiga paixão por Vênus, talvez por apreciar as qualidades guerreiras dos portugueses, ficou em pé diante de Júpiter e bateu com tanta força a lança no chão que o céu tremeu. Apolo, deus da luz e das artes, levou um susto, e os outros deuses fizeram silêncio. Então Marte falou:

– Pai dos deuses, chega de ouvir essa conversa de invejoso. É de sua vontade favorecer essa gente, e Baco, que está sempre sob os efeitos do vinho, se pensasse direito, ficaria também ao lado dos portugueses, já que descendem de Luso, seu antigo companheiro de armas e amigo. Está, além de tudo, cego pelo medo de perder seus devotos e não vai atender a nenhum apelo sensato. Mande, pois, ó grande Júpiter, seu mensageiro Mercúrio, o que tem asas nos pés, mostrar aos navegantes o porto onde podem restaurar as forças e conseguir notícias da Índia (VEIGA, 2005, p. 13).

No tocante à retextualização envolvendo metatextos, Veiga é o único autor das três adaptações que traz esse recurso. Assim, faz-se necessário abordar todas as vezes em que os metatextos aparecem no capítulo intitulado “Vênus versus Baco: disputa entre os deuses”, por ser a parte que aborda todo o capítulo referente a “O Concílio dos Deuses”, de Camões, haja vista que Veiga também cria um capítulo referente às ações de Baco, intitulado “A tramas de Baco”, e outro sobre a intervenção de Vênus, intitulado “Vênus contra-ataca”.

O primeiro metatexto trazido por Veiga é uma nota explicativa sobre a expressão “expulsar os mouros²”: “O conflito entre muçulmanos e cristãos era uma das marcas da época. Afinal, os árabes invadiram a Península Ibérica em 711 d.C. e só foram completamente expulsos sete séculos depois, em 1492” (2005, p. 11). Nessa mesma nota, o autor aproveita o espaço para inserir outra explicação, agora sobre o “Fado³”: “Deus que personifica o destino” (2005, p. 11). O segundo e último metatexto da parte referente ao concílio apresentado por Veiga explica o termo “romanos⁴”: “Segundo a tradição mitológica greco-la-

tina, os romanos descendiam do filho de Vênus, Enéas. Um dos modelos para a epopeia de Camões é justamente o poema latino Eneida, de Virgílio, que narra as aventuras de Enéas” (2005, p. 13).

Exposto o recurso do metatexto utilizado por Veiga, partimos, agora, para a análise do texto em si.

Explorando as estâncias 36 e 37, constatamos que Veiga adaptou as duas estâncias em um parágrafo, sendo que a primeira foi adaptada da seguinte maneira: “Marte, o deus da guerra, talvez em virtude de uma antiga paixão por Vênus, talvez por apreciar as qualidades guerreiras dos portugueses, ficou em pé diante de Júpiter” (2005, p. 13). Inicialmente, notamos que o autor utiliza o aposto para explicar quem é Marte e, em seguida, percebemos que os dois motivos que fazem Marte favorável a Vênus são expostos: 1) a antiga paixão pela deusa, e 2) merecimento dos portugueses. Lembremos que Braga e Braga, ao adaptarem essa estância, citam somente a antiga paixão da deusa.

Após mencionar o quinto verso, “De entre os Deuses em pé se levantava” (Canto I, est. 36), no qual diz que Marte “ficou em pé diante de Júpiter”, vemos que Veiga suprimiu o fato de se estar presente entre os deuses e não somente “em pé diante de Júpiter”. No entanto, podemos considerar que tal fato se deve à união de acontecimentos das duas estâncias, sendo que, na 36, há o fato de Marte ficar em pé diante dos deuses, e na 37: “[...] se pôs diante/ De Júpiter [...]” (Canto I, est. 37). Entre as duas estâncias, há a conjunção “e”, que demarca onde uma termina e a outra começa, assim unindo as ações das duas estrofes: “[...] e bateu com tanta força a lança no chão que *o céu tremeu*” (VEIGA, 2005, p. 13, grifos nossos). Observamos que o autor transpõe parte do verso original “O Céu tremeu...” (Canto I, est. 37), embora na obra adaptada a palavra “céu” apareça com “c” minúsculo, nada interfere no sentido do contexto. Os versos “...e Apolo, de torvado,/ Um pouco a luz perdeu, como enfiado” (Canto I, est. 37) são adaptados da seguinte maneira: “Apolo, deus da luz e das artes, levou um susto, e os outros

deuses fizeram silêncio” (VEIGA, 2005, p. 13). Nesse trecho, notamos que, novamente, o autor explica quem é o deus Apolo, assim como o faz com Marte. Além disso, interpreta o resultado da ação de Marte como “levou um susto, e insere a parte “os outros deuses fizeram silêncio”, que não consta no poema de Camões.

Ao analisarmos a estância 38, percebemos que Veiga, assim como Braga e Braga, mantém o discurso direto utilizado por Camões nessa estrofe. Outro fator a ganhar destaque é que Veiga cita claramente de quem é a fala a seguir: “Então Marte falou:” (2005, p. 13), enquanto Camões utiliza a referência remissiva: “E disse assi[m]...” (Canto I, est. 38). Além disso, a expressão “– Ó Padre,...” (Ibidem, est. 28) é substituída na adaptação por “– Pai dos deuses”, semelhança que confere proximidade com a obra original.

O restante da estrofe foi adaptado por Veiga da seguinte maneira: “[...] chega de ouvir essa conversa de invejoso. É de sua vontade favorecer essa gente, e Baco, que está sempre sob os efeitos do vinho, se pensasse direito, ficaria também ao lado dos portugueses, já que descendem de Luso, seu antigo companheiro de armas e amigo” (2005, p. 13). Aqui, Baco ganha um novo adjetivo criado por Veiga: invejoso. Há também a inserção de um novo conteúdo, a afirmação de que Baco, por ser conhecido como o deus do vinho, não está sóbrio, pelo contrário, está sempre sob efeito da bebida, e por isso é contrário aos portugueses. Diante de tal afirmação, é imprescindível que haja uma instrução por parte do/a professor/a mediador/a, bem como o conhecimento prévio da obra original, para explicar ao/à aluno/a que se trata de uma parte inserida pelo adaptador que diz respeito a uma interpretação sobre Baco e que não condiz com a realidade da obra original.

Os dois versos finais dessa estância, “Não ouças mais, pois é juiz direito,/ Razões de quem parece que é suspeito” (Canto I, est. 38), são adaptados da seguinte forma: “Está, além de tudo, cego pelo medo de perder seus devotos e não vai atender a nenhum apelo sensato” (VEI-

GA, 2005, p. 130). Nesse trecho, notamos que Veiga expõe o verdadeiro fato pelo qual Baco é contrário aos portugueses.

A estância 39, como supracitado, diz respeito à continuidade dos argumentos de Marte a favor dos portugueses: “Que, se aqui a razão se não mostrasse/ Vencida do temor demasiado,/ Bem fôra que aqui Baco os sustentasse” (Canto I, est. 39). No entanto, não identificamos a adaptação dessa parte. Portanto, a adaptação da estância que segue é a da 40, que dá continuidade aos argumentos de Marte: “Mande, pois, ó grande Júpiter, seu mensageiro Mercúrio, o que tem asas nos pés, mostrar aos navegantes o porto onde podem restaurar as forças e conseguir notícias da Índia” (VEIGA, 2005, p. 13). Veiga, assim como fez com os outros deuses que apareceram até aqui, explica que Mercúrio é o deus que tem asas nos pés, além de dizer que é mensageiro. Percebe-se, pois, a intenção de Veiga de definir, com mais especificidade, os “atributos” dos deuses.

Partimos para a análise da terceira adaptação:

Ao lado dela e deles, o forte Marte, deus que governa as guerras do mundo, achava os portugueses dignos de serem lembrados como heróis do alto-mar. Apoiando Vênus, Marte se levanta e retira o elmo (porque sempre em armadura andava vestido). Todos nisto silenciam e Marte dirige-se a Júpiter, seu pai, discordando do irmão:

– Baco quer arruinar os portugueses esforçados apenas por inveja, porque só gosta mesmo de bebida, festa e música sem medida, esses intermináveis bacanais – por assim dizer. Não volte atrás, meu pai; e que os lusitanos conheçam e conquistem o outro lado do mundo (VALE, 2005, p. 6–8).

Observamos que Vale utiliza o mesmo recurso de Braga e Braga, e Veiga, ao manter a explicação sobre os deuses citados, como podemos notar em “[...] o forte Marte, deus que governa as guerras do mundo” (VALE, 2005, p. 6). Na adaptação da estância 36, o autor destaca o

motivo de Marte ser favorável aos portugueses: “[...] achava os portugueses dignos de serem lembrados como heróis do alto-mar” (Ibidem, 2005, p. 6). No entanto, não é citado o outro motivo – que se trata da paixão antiga por Vênus. Há, portanto, exclusão de partes.

Verificando a adaptação da estância 37, notamos que Vale mantém alguns dos aspectos citados por Camões, sem alterar o sentido do contexto. Assim, os versos: “A viseira do elmo de diamante/ Ale vantando um pouco, mui seguro,/ Por dar seu parecer se pôs diante/ De Júpiter, armado, forte e duro;” (Canto I, est. 37) são adaptados da seguinte maneira: “Apoiando Vênus, Marte se levanta e retira o elmo (porque sempre em armadura andava vestido)” (VALE, 2005, p. 6–8). Aqui percebemos que o autor retoma “Vênus” e descreve a ação de Marte, criando, ainda, o trecho trazido entre parênteses sobre uma possível característica do deus. O restante dos versos dessa estância – “E dando ua pancada penetrante/ Co conto do bastão no sólio puro,/ O Céu tremeu, e Apolo, de torvado,/ Um pouco a luz perdeu, como enfiado” (Canto I, est. 37) é suprimido na adaptação e substituído por: “Todos nisto silenciam e Marte dirige-se a Júpiter, seu pai, discordando do irmão:” (VALE, 2005, p. 6–8). Desse modo, notamos que o fato de todos os deuses silenciarem se dá em resposta à ação de Marte ter ficado de pé, sem considerar a ação presente nos versos do poema.

Diferentemente de Braga e Braga, e Veiga, Vale não inicia a adaptação da estância 38 com o vocativo citando Júpiter, vejamos: “– O senhor, meu pai...” (BRAGA; BRAGA, 2005, p. 7) e “– Pai dos deuses” (VEIGA, 2005, p. 13). Vale, no entanto, faz da seguinte maneira: “– Baco quer arruinar os portugueses esforçados apenas por inveja, porque só gosta mesmo de bebida, festa e música sem medida, esses intermináveis bacanais – por assim dizer” (2005, p. 8). Podemos notar que o discurso de Marte é iniciado fazendo-se críticas a Baco, algumas que não são citadas por Camões na obra original.

Partindo para a análise da adaptação da estância 39, como citado anteriormente, refere-se à continuidade dos argumentos de Marte a favor dos portugueses. No entanto, assim como a obra de Veiga, não identificamos a adaptação dessa estância. Assim, damos continuidade com a próxima parte adaptada, que diz respeito à estância 40. Percebemos que houve a adaptação somente dos versos: “Não tornes por detrás, pois é fraqueza/ Desistir-se da cousa começada” (Canto I, est. 40), como podemos comparar: “Não volte atrás, meu pai; e que os lusitanos conheçam e conquistem o outro lado do mundo” (VALE, 2005, p. 8). Outro aspecto citado nessa estância se relaciona ao deus Mercúrio, incumbido da tarefa de “mostrar a terra” da Índia aos portugueses. O autor escolhe unir essa informação ao final do capítulo, junto com a adaptação da estância 41.

Entre a adaptação das estâncias 40 e 41, há o que podemos chamar de “interferência do autor”, uma vez que é inserida uma parte que não corresponde à obra de Camões. Vejamos:

(Baco poderia ter dito que, de fato, suas festas eram longas e desmedidas; mas que também era verdade que intermináveis e absurdas eram, e são, as guerras que Marte produzia, e produz, em todos os cantos do mundo, matando gente e tudo o que toda guerra traz. Baco não disse isso, mas bem que ele podia. Porque às vezes acho que Baco estava com a razão; talvez com meia, o que já é um bom pedaço de razão. Mas isso, porém, não deveria entrar.) (VALE, 2005, p. 8).

Trata-se da opinião de Vale sobre a posição de Baco durante o concílio, pondo em destaque as festas produzidas por Baco, colaborando para as afirmações anteriores sobre ser conhecido como deus do vinho e, além disso, contrapondo com as guerras produzidas por Marte. No entanto, Marte, no poema camoniano, é quem apazigua a discussão e ajuda Júpiter a tomar a decisão favorável aos portugueses.

3.2.6 A estância 41

Chegamos, neste momento, à análise da adaptação da quinta e última parte do concílio, que diz respeito ao encerramento do concílio, em que há a reafirmação da posição já tomada por Júpiter e a partida pela Via Láctea. Essa parte compreende apenas a estância 41, observemos:

41 Como isto disse, o Padre poderoso,
 A cabeça inclinando, consentiu
 No que disse Mavorte valoroso
 E néctar sôbre todos esparziu.
 Pelo caminho Lácteo glorioso
 Logo cada um dos Deuses se partiu
 Fazendo seus reais acatamentos,
 Pera os determinados apo[u]sentos
(Canto I, est. 41).

Braga e Braga adaptaram essa estrofe da seguinte maneira: “O pai poderoso, satisfeito, concordou com as palavras do valoroso Marte e espargiu néctar sobre todos os deuses, abençoando-os. Em seguida, cada um lhe fez uma reverência e partiu pelo luminoso caminho lácteo em direção à sua morada” (2001, p. 8). Constatamos que os autores mantiveram o recurso da paráfrase, seja utilizando sinônimos ou repetindo algumas expressões, sempre de modo a facilitar a compreensão durante a leitura, como podemos comparar, retomando: “Como isto disse, o Padre poderoso,/ A cabeça inclinando, consentiu/ No que disse Mavorte valoroso” (Canto I, est. 41). Além disso, observamos a semelhança da expressão “Padre poderoso” com “pai poderoso”, “Mavorte” com “Marte”, assim como no verso: “E néctar sôbre todos esparziu” (Canto I, est. 41), em que notamos semelhança com a adaptação: “[...] espargiu néctar sobre todos os deuses” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 8), na qual os autores utilizam o sinônimo de “esparziu” e completam com a expressão “abençoando-os”.

Os quatro últimos versos são concluídos cantando a partida dos deuses: “Pelo caminho Lácteo glorioso/ Logo cada um dos Deuses se partiu/ Fazendo seus reais acatamentos,/ Pera os determinados apo[u]sentos” (Canto I, est. 41), sendo adaptados do seguinte modo: “Em seguida, cada um lhe fez uma reverência e partiu pelo luminoso caminho lácteo em direção à sua morada” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 8). Aqui, percebemos a substituição da palavra “glorioso” por “luminoso” e o uso do sinônimo “morada” para “apousentos”, além de os adaptadores terem mantido a expressão “caminho lácteo”.

Observemos como Veiga adaptou a estância 41: “O senhor do Olimpo movia a cabeça em sinal de concordância com o que ouvia, e assim que Marte terminou mandou que se cumprissem suas sugestões. Assim terminou a reunião dos deuses, com todos indo embora, cuidar da vida e dos seus interesses” (VEIGA, 2005, p. 13–14). Notamos que o autor manteve a semelhança com o poema. No trecho, verificamos a substituição de expressões pelo sinônimo: “Padre poderoso” foi substituído por “senhor do Olimpo” e “Mavorte” por “Marte”. Como também observado na adaptação analisada anteriormente, o verso “A cabeça inclinando, consentiu” (Canto I, est. 41) foi adaptado e substituído por “movia a cabeça em sinal de concordância com o que ouvia”. O verso em que um gesto de bênção é feito por Júpiter, “E néctar sobre todos esparziu” (Ibidem, est. 41), não é mencionado; no entanto, o trecho “mandou que se cumprissem suas sugestões” substitui essa parte. Os quatro últimos versos são adaptados da seguinte forma: “Assim terminou a reunião dos deuses, com todos indo embora, cuidar da vida e dos seus interesses” (VEIGA, 2005, p. 13–14), sem alterar o significado da obra original.

Verifiquemos, neste momento, como Vale adaptou a estância 41:

Júpiter, a quem todos temiam, logo aceitou a opinião do filho guerreiro e encerrou o concílio dos deuses, ficando determinado que Mercúrio, o mensageiro mais rápido que o vento, conduziria os na-

vegantes pelos bons caminhos. Mas a viagem estava só começando e não podemos esquecer que Baco ficou mordido e passou a querer ainda mais mal àquela frota de navios em alto-mar (VALE, 2005, p. 8).

Percebemos que o autor substituiu a expressão utilizada por Camões “Padre poderoso” por “Júpiter”, e “Mavorte” por “filho guerreiro”. As demais informações trazidas pela estrofe são resumidas em “encerrou o concílio dos deuses”. Logo após, a estância 40 é retomada, e o autor aborda a tarefa incumbida a Mercúrio: “conduziria os navegantes pelos bons caminhos”, explicando que se trata do “mensageiro mais rápido que o vento”.

Para finalizar o concílio, Vale insere a parte: “Mas a viagem estava só começando e não podemos esquecer que Baco ficou mordido e passou a querer ainda mais mal àquela frota de navios em alto-mar” (VALE, 2005, p. 8). Com essa posição do autor, podemos afirmar que há um quase *spoiler* do que viria a acontecer, isto é, as ações de Baco ainda permaneceriam nos próximos versos/capítulos.

Através das análises comparativas, organizadas por conjunto de estâncias, e seguindo o conceito de “retextualização”, em suas variantes, pudemos observar a presença de diferentes estratégias de adaptação da epopeia camoniana. Em cada uma, aspectos positivos que se referem ao aproveitamento do léxico da epopeia camoniana; à manutenção, quando possível, de breves trechos da obra original, e ao cuidado em manter os acontecimentos narrados sem grandes alterações ou supressões de conteúdo foram elucidados.

Pudemos observar que a adaptação de Luiz Maria Veiga destaca-se pelo uso de metatextos, o que, a nosso ver, é um recurso muito interessante para deixar em aberto o interesse pela posterior leitura da obra original, assim como para explorar as várias facetas das estratégias de leitura. Por outro lado, ao julgar Baco, atribuindo à embriaguez pelo vinho a razão do comportamento do deus, a adaptação de Veiga afasta-se da epopeia camoniana, parecendo querer destacar

o vício da bebida e seus efeitos negativos, preocupação que, sabemos, não está presente na obra de Camões. Ainda como aspecto a ser destacado, apontamos a inserção de versos camonianos no corpo da prosa, o que, como já assinalamos, demonstra o investimento do autor no plano literário da epopeia camoniana.

Braga e Braga, por sua vez, investem na interpretação do poema de Camões, com versos explicativos que facilitam a leitura, sem perder de vista a obra original. Percebe-se, nesses adaptadores, um investimento maior na logicidade dos argumentos e nas explicações dos porquês envolvidos no concílio.

Já na adaptação de Vale, por sua vez, encontramos uma interferência na forma de comentário sobre Baco e Marte que nada tem a ver com a epopeia camoniana. De modo geral, inclusive, pode-se perceber na adaptação de Vale uma liberdade maior no processo de retextualização, o que se justifica pelo fato de a obra ser destinada ao público infantil.

Passemos à conclusão do trabalho, que trará outras observações relacionadas ao estudo das três obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão sobre como textos adaptados podem ser utilizados como moderadores no contato inicial pelo público infantojuvenil não acostumado às leituras épicas um pouco mais densas abriu um leque de questionamentos, para os quais, a partir do estudo mais aprofundado de obras e textos teóricos e críticos, nos possibilitou encontrar possíveis respostas.

Nesse caminho, destacamos como primordial a presença do professor ou da professora durante as leituras do texto adaptado, de modo que a iniciação à leitura clássica seja acompanhada por uma figura mediadora, assim possibilitando que a literatura esteja sempre ao alcance dos/as jovens leitores/as não somente no âmbito escolar, mas em qualquer lugar onde se faça necessário, sem limitações, impedimentos ou negações, propiciando o direito à leitura, que, como já citado, possui notável capacidade de contribuir para a própria conquista do direito à cidadania.

Através da adaptação de uma obra clássica literária para crianças e jovens, é possível introduzi-los no contato com o cânone no meio em que vivem, ratificando e reconhecendo uma tradição cultural literária, com o intuito da formação do público leitor que dará continuidade a essa tradição, que, por sua vez, possibilita identificar os caminhos percorridos pela Humanidade, por meio do acesso a aspectos consagrados

pelo cânone literário que se relacionam às temáticas, às tramas, aos conflitos, aos heroísmos e anti-heroísmos e à linguagem, além de outros aspectos que aqui não foram citados.

A partir de tais questionamentos, este estudo apresentou-se, estruturalmente, em três seções. A primeira reuniu reflexões teórico-críticas sobre a literatura adaptada, tratou da questão da leitura e da presença da literatura na escola, questionou também o “ser ou não ser” da literatura adaptada, além de elencar as categorias teóricas que embasaram o dimensionamento de aspectos relacionados à adaptação literária e à importância da presença de *Os Lusíadas* na sala de aula.

Enfatizamos o que vem sendo exposto pela crítica em geral no tocante à aprendizagem da língua portuguesa aliada ao texto literário, objetivando a construção de uma competência linguística com bases mais concretas. Desse modo, retomamos o posicionamento de Bernardes e Mateus (2015) sobre a necessidade de ressaltar que o texto literário abrange realizações da língua que alcançam todos os contextos e situações comunicativas, permitindo o contato com a língua em todas as suas modalidades, proporcionando ao público leitor material de leitura com significação e representação do mundo.

No entanto, embora tenhamos enfatizado uma certa positividade em relação ao texto adaptado, não podemos deixar de dar relevo ao árduo caminho percorrido pelas adaptações de clássicos literários, se considerado o descrédito atribuído à presença e à permanência no ensino de literatura através desse meio. Como citado na primeira seção, esse descrédito está relacionado à visão mercadológica dos livros que orienta as leituras dentro das instituições de ensino, permitindo, desse modo, que adaptações das mais variadas feições estejam presentes nas prateleiras das livrarias, sendo incluídas em projetos de leitura dentro das escolas, sem que haja, necessária e especialmente, uma intervenção profissional de um/a especialista para analisar a qualidade dos textos divulgados como “adaptações”.

Isto posto, destacamos a necessidade de questionamento acerca da qualidade das adaptações de clássicos da literatura, uma vez que essas adaptações apresentam mais vantagens do que desvantagens. Nesse sentido, uma das vantagens é que o/a aluno/a adquire um contato indireto inicial com a literatura clássica que o/a ajuda a ter uma melhor compreensão ao se deparar, posteriormente, com a obra original. Uma das desvantagens é que o/a aluno/a, ao ter contato com uma adaptação, tem adiado o contato direto com a obra original, o que, de certo modo, indica uma visão preconcebida – em muitos aspectos verdadeira – de que esse/a aluno/a não está preparado/a para uma leitura mais complexa.

Consoante Rui Afonso Mateus (2013), de certo modo, ao escrever uma adaptação, há uma acusação velada ao original que expõe as limitações e a incapacidade de comunicação indiscriminadamente com qualquer público, meio ou circunstância, assim, “há, portanto, algo de conflitual no processo de constituição da adaptação perante a obra que verte. É a verificação de uma insuficiência funcional do original que justifica o processo de o adaptar” (2013, p. 10). Nesse contexto, o autor elucida que, mesmo quando a adaptação se dá a partir de um reconhecimento do *achievement* (traduzido em português como “conquista”) estético do original, a adaptação passa pelo processo de reconfiguração que deixa transparecer suas dificuldades na inserção de contextos específicos de receptividade (2013, p. 10).

Todavia, compreendemos a necessidade de reconhecimento e avaliação da literatura adaptada como mediadora entre a formação do leitor infantojuvenil e a literatura clássica ocidental. Assim, retomamos o que destacam os estudiosos Bernardes e Mateus sobre “adaptar-se à necessidade”, ou seja, “tendo em conta os objetivos a alcançar – o fomento da leitura proveitosa, sob o ponto de vista intelectual e afetivo –, os textos devem, desde logo, ser adequados à sensibilidade dos alunos” (2013, p. 24). Logo, o texto adaptado deve ser tido como

algo prazeroso, que desperta o interesse pela leitura, permitindo que seja estímulo, ao longo de sua formação, em constante progresso.

Nessa seção, lançamos uma reflexão sobre a importância de alunos e alunas do Ensino Básico terem contato com *Os Lusíadas*, ainda que sob forma de adaptações, e destacamos algumas informações sobre a epopeia camonianiana, como o modo como a língua portuguesa foi utilizada por Camões n’*Os Lusíadas*, com evidente tonalidade oral, de modo a destacar a integridade sonora do idioma. Além disso, ressaltamos a exploração de recursos de linguagem que remetem a imagens visuais e rítmicas através das figuras de linguagem.

Retomando aspectos da segunda seção, nela buscamos configurar a base teórico-crítica necessária para a percepção da manutenção ou não de determinados aspectos épicos de *Os Lusíadas* nas três obras adaptadas escolhidas para serem estudadas, de modo a somar ao enfoque das formas de retextualização os aspectos próprios do gênero épico, principalmente por sabermos que entre a obra original e as adaptações há uma mudança de gênero literário. Como aporte teórico, nos baseamos em reflexões sobre o gênero épico de Leo Pollmann (1973), Anazildo Vasconcelos da Silva (2007) e Christina Ramalho (2007, 2013); em abordagens críticas à obra de Camões realizadas por Silvério Benedito (1997) e Massaud Moisés (2004); e, em especial, em considerações sobre “O Concílio dos Deuses” de Emanuel Paulo Ramos (1946), de Saraiva (1963), de Nascimento e Oliveira (2011), de Oliveira e Silva (2011), de João

R. Figueiredo (2014), de Matheus Trevizam (2013), de Antonio Candido (1998) e do próprio Benedito (1997), indispensáveis à construção deste trabalho. Alguns desses autores, inclusive, demarcam *Os Lusíadas* como obra fundamental para a compreensão das transformações pelas quais passou o gênero épico.

Em síntese, a segunda seção compreendeu a abordagem mítica de “O Concílio dos Deuses” em *Os Lusíadas* e abordou, em duas subse-

ções, os aspectos gerais de tal obra épica e d’“O Concílio dos Deuses”, pertencente ao Canto I de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e sobre o qual tecemos um breve esclarecimento inicial sobre o episódio escolhido. Nessa mesma seção, foram apresentadas algumas informações sobre as três obras escolhidas para a análise, de modo a apresentar a proposta editorial que cada uma contém.

A terceira seção apresentou a análise propriamente dita de três adaptações da epopeia camoniana, subdividindo-se em: comparação da Proposição do poema original com as adaptações, a partir da presença, em forma de narrativa, do trecho que, em *Os Lusíadas*, configura a Proposição da epopeia camoniana, objetivando promover o reconhecimento inicial da forma estética de cada obra. Em seguida, analisamos como Rubem Braga e Edson Rocha Braga; Luiz Maria Veiga, e Ricardo Vale conceberam “O Concílio dos Deuses”, de *Os Lusíadas*, nas adaptações em questão.

A análise individual das obras, a partir do centramento em “O Concílio dos Deuses”, seguindo a metodologia definida, nos permitiu observar a linguagem utilizada por cada autor, destacando e comparando cada trecho com citações de versos de *Os Lusíadas* que correspondam aos trechos adaptados, além de termos ressaltado os momentos em que há extrações e/ou inserções, mudança do vocabulário, permanência ou não de palavras do mesmo campo lexical, entre outros aspectos.

Constatamos que os autores Braga e Braga prezam pela interpretação dos versos originais, buscando valorizar as expressões camonianas com uma narrativa fluida e com trechos explicativos sobre os termos menos conhecidos, o que facilita a leitura e sua compreensão. Percebemos que essa adaptação busca não se desatar da obra original, para isso mantém diversas palavras do campo lexical utilizado por Camões, algumas figuras de linguagem, expressões sinonímicas, além de preservar aspectos como a citação dos ventos Austro e Bóreas, citados

por Camões, e, atualmente, pouco conhecidos. Retomando brevemente a análise, em que os autores mantêm o recurso da paráfrase, seja utilizando sinônimos ou repetindo algumas expressões, vemos que isso facilita a fluidez da leitura, como podemos observar na análise da comparação entre os versos: “Como isto disse, o Padre poderoso,/ A cabeça inclinando, consentiu/ No que disse Mavorte valoroso” (Canto I, est. 41), com a semelhança da expressão “Padre poderoso” com “pai poderoso”, “Mavorte” com “Marte”, assim como no verso: “E néctar sôbre todos esparziu” (Canto I, est. 41), e que a semelhança é utilizada como um recurso na adaptação: “espargiu néctar sobre todos os deuses” (BRAGA; BRAGA, 2001, p. 8), na qual os autores utilizam o sinônimo de “esparziu” e completam com a expressão “abençoando-os”. Durante a leitura desse trecho, a mediação de qualidade por parte do/a professor/a que trabalhe com a adaptação e mostre como acontece no poema em comparação com a adaptação é de suma importância até mesmo para o conhecimento e as transformações pelas quais passou a Língua Portuguesa.

No âmbito da ênfase nos aspectos épicos, podemos notar que Braga e Braga deram maior relevo que os demais ao plano literário da epopeia camoniana, preservando, por isso, versos originais da obra.

Verificamos que a adaptação de Luiz Maria Veiga destaca-se pelo uso de metatextos e pela transposição de alguns versos de Camões, mesmo que isso, nem sempre, na íntegra, se trate de um recurso muito interessante para instigar o interesse, posteriormente, pela leitura da obra original, além de permitir uma maior aproximação com o poema. Além disso, Veiga utiliza o mesmo recurso utilizado por Braga e Braga, ao inserir explicações sobre os deuses, por exemplo, como faz com Mercúrio, explicando que se trata do deus que tem asas nos pés, além de dizer que é mensageiro, uma boa estratégia para o campo imaginário do/a leitor/a. Confirmamos esse aspecto presente nos argumentos de Marte: “Mande, pois, ó grande Júpiter, seu mensageiro Mercúrio, o que tem asas

nos pés, mostrar aos navegantes o porto onde podem restaurar as forças e conseguir notícias da Índia” (2005, p. 13). Nesse contexto de definir características aos deuses, Veiga julga Baco atribuindo a ele como característica a embriaguez pelo vinho, afastando-se da obra de Camões, que, em nenhum momento, faz menção a esse aspecto.

Pode-se, de certo modo, verificar, na adaptação de Veiga, certa intenção de dar sustentação mais científica ou histórica a certos aspectos de *Os Lusíadas*, ainda que o trecho por nós estudado se insira no plano maravilhoso pagão da obra.

Observamos, na adaptação de Vale, que o autor utiliza uma linguagem mais acessível ao público infantil, uma vez que nos deparamos com uma linguagem mais pueril, com ilustrações bem coloridas, além de contar com atividades anexas ao livro destinadas a tal faixa etária. Outro aspecto relevante e em comum com a adaptação de Veiga é que o autor também faz o mesmo julgamento a Baco, atribuindo ao deus ações decorridas por embriaguez pelo vinho, se distanciando, assim, da obra original.

Continuando com as comparações entre as obras, notamos que, assim como Braga e Braga, Vale também inicia a adaptação da estância 24 com o discurso direto, mantendo o aspecto observado na obra de Camões: “– Eternos moradores do luzente”(Canto I, est. 24). No entanto, Vale transpõe o verso na íntegra, sem destacá-lo em itálico, o que pode vir a dificultar o/a mediador/a na identificação desse recurso. Vale também se distancia da obra original, além de outros fatores destacados na análise, por interferir com sua opinião na adaptação, em forma de comentário sobre Baco e Marte, algo que se desata completamente da epopeia camoniana. De modo geral, percebemos que Vale se utiliza de uma maior liberdade no processo de retextualização, prática justificada pelo fato de a obra ser destinada ao público infantil e, por isso, exigir uma outra linguagem diferente da utilizada pelos outros adaptadores.

Reafirmamos, portanto, o que diz Mateus (2013) sobre o critério de democratização do texto camoniano. Segundo ele, diante de diversos questionamentos sobre adaptações, há uma aposta na permanência física entre o texto adaptado e a obra original, como meio facilitador entre adaptação e original como forma de facilitar e compreender a transição da leitura da primeira para a fruição da segunda.

Por tudo que foi dito até aqui, a intencionalidade que determina a leitura da adaptação é a de esclarecer o texto mais denso e torná-lo acessível a um determinado público, justificando os diversos momentos em que as obras analisadas aqui são submetidas a uma amplificação de expressões explicativas, o que as torna claras e inteligíveis para os públicos infantil e juvenil.

Esperamos, com nosso estudo, contribuir para uma visão clara da importância de docentes – que fazem uso de textos adaptados como forma de introduzir referências clássicas na formação leitora de seus alunos e de suas alunas – realizarem leituras críticas dessas obras, fazendo escolhas conscientes, de modo a permitir que o diálogo com a obra original esteja presente em suas aulas e, de fato, promova o necessário estímulo para que esses/as alunos/as, com interesse e independência, ampliem, no decorrer de suas vidas, sua bagagem de leituras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, V. *A lira dourada e a tuba canora – novos ensaios camonianos*. Lisboa: Cotovia, 2008.

BENEDITO, Silvério. *Para uma leitura de “Os Lusíadas” de Luís de Camões*. 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

BERNARDES, José Cardoso; MATEUS, Rui Afonso. *Literatura e ensino do português*. Lisboa: Fundação Francisco Manoel dos Santos, 2013.

BERTIN, Marilise Rezende. *Traduções, adaptações, apropriações: reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

BRAGA, Rubem; BRAGA, Edson Rocha. *Luís de Camões/ Os Lusíadas/ Adaptação de Rubem Braga e Edson Rocha Braga*. Ilustrações de Ivan José Balzi. 13. ed. São Paulo: Editora Scipione, 2001.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*. Renascença. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2 v. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora Lda., 1946.

_____. *Os Lusíadas*. Obra completa. Organização, introdução, comentários e anotações do professor Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 169–193.

CAMPBELL, Joseph. *Para viver os mitos*. São Paulo: Cultrix, 2007.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Gramática Reflexiva*. 3. ed. São Paulo: Atual, 2009.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1997.

DELL'ISOLA, Regina L. P. *Retextualização de gêneros escritos*. Rio de Janeiro: Luccerna, 2007.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, Antônio Manuel. Duas personagens de Os Lusíadas: Vênus e Baco. In: *II Colóquio Clássico — Actas*, p. 1–17. Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30942704/Duaspersonagens.pdf?AWS_AccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1544546287&Signature=fvf7mCzb_z%2B-taoD8H8yVMdwLCJ%2Fg%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DNo_velho_mar_sempre_o_homerico_o_Ulisses.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2018.

FIGUEIREDO, João R. Ensinar Os Lusíadas: ansiedade e desinteresse. In: MARÇALO, Maria João et al (Eds.). *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. 2010. p. 1–17. Disponível em: <<http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt54/05.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2018.

GARCEZ, Maria Helena Nery. A posição de *Os Lusíadas* na evolução do conceito de destino na epopeia. In: *Língua e Literatura 2*. FFCH–USP, 1973. p. 1–14. Disponível em: <<file:///C:/Users/Christina/Downloads/115697-Texto%20do%20artigo-211487-1-10-20160525.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 616p.

HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954.

LIMA, Marta Ginólia Barreto. *Os Lusíadas em quadrinhos (Fido Nesti) e os recursos da adaptação*. Itabaiana/SE: Universidade Federal de Sergipe Campus Prof. Alberto Carvalho. Trabalho de Conclusão de Curso, 2015.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. Submersão, subversão trágica de Baco n'Os *Lusíadas*. In: *Abril*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 8, n° 16, 1° sem., jul. 2016, p. 149-165. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21881/abriluff.2016n16a317>>. Acesso em: 15 set. 2018.

MAFFEI, Luis. Gloriosos pois fingidos: o esvaimento dos deuses e o consílio marítimo d'Os *Lusíadas*. In: *Letras & Letras*, v. 30, n. 1, p. 1-13, jan./jul. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/27403>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

MAGNANI, Maria do Rosário Mostatti. *Leitura, literatura e escola*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Literatura (a Boa): Mantenha Sempre ao Alcance de Crianças. In: MIGUEL, José Carlos; REIS, Martha dos (Orgs.). *Formação docente: perspectivas teóricas e práticas pedagógicas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 89.

MARCUSCHI, Luiz A. *Gêneros textuais: O que são e como se constituem*. Recife: UFPE, 2002.

MATEUS, Rui Afonso. *Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Daniela dos Santos; OLIVEIRA, Márcia Lisboa Costa de. A mitologia em *Os Lusíadas*. In: *Cadernos do CNLF*, v. XV, n. 5, t. 2. Rio de Janeiro: CIFEFiL, 2011. p. 1-6. NEIVA, Lia. *Entre deuses e monstros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

NESTI, Fido. *Os Lusíadas em quadrinhos/adaptação Fido Nesti*. São Paulo: Peirópolis, 2006.

OLIVEIRA E SILVA, L. de. Verbetes "Consílio dos deuses marinhos". In: SILVA, V. A. e (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 283-286.

POLLMANN, Leo. *La épica en las literaturas románicas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973. RAMALHO, Christina. *Poemas Épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.

_____; MOTA, Sara. A retextualização e o conto na sala de aula. In: SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento; CARVALHO, José Ricardo; REIS, Mariléia Silva dos. *Ensino de língua e literatura: gênero textual e letramento*. Aracaju: Criação; Itabaiana: PROFLETRAS, 2017. p. 91-106.

_____; HAUSSMAN, Raphael. *Por um texto todo meu*. Teoria e prática em produção textual. Rio Grande do Norte: LucGraf, 2018.

ROJO, Roxane. Gêneros discursivos do círculo de Bakhtin e multiletramentos. In: _ (Org.). *Escola conectada: os multiletramentos e as TICs*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 13–36.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SPINA, Segismundo. Divagações terminológicas. In: *Alfa* 18/19, 1972–1973, p. 107–114. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3511>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

TREVIZAM, Matheus. Dois temas clássicos em Virgílio e no canto VI d’Os Lusíadas de Camões. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, p. 13–32, 2º sem. 2013.

VALE, Ricardo. *Luís de Camões/ Os Lusíadas/ Adaptação Ricardo Vale*. Ilustrações: Marcos Freitas. São Paulo: Escala Educacional, 2005.

VEIGA, Luiz Maria. *Luís de Camões/ Os Lusíadas/ Adaptação: Luiz Maria Veiga*. Ilustrações: Rogério Soud. São Paulo: Escala Educacional, 2005.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Manoel Odorico Mendes. E-Books, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/eneida.html>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

ZENI, Lielson. A literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. *Quadrinhos na educação*. Da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009. p. 127–158.

Este estudo tem por finalidade analisar a presença d’“O Concílio dos Deuses” de *Os Lusíadas* em três versões da epopeia de Camões adaptadas para a narrativa e destinadas ao público infantojuvenil: a de autoria de Rubem Braga e Edson Rocha Braga; a de Luiz Maria Veiga e a de Ricardo Vale, com o objetivo principal de discutir a permanência ou não de peculiaridades épicas de *Os Lusíadas* nas adaptações em questão, por meio do reconhecimento das formas de retextualização utilizadas pelos autores. Pretende-se, ainda, dimensionar a influência de adaptações do gênero épico nas práticas de leitura literária na infância e na adolescência. A reflexão, primeiramente, abordará a questão da leitura literária na escola, buscando compreender o “ser ou não ser” da literatura adaptada. Para tanto, analisaremos como as adaptações abordaram o episódio de *Os Lusíadas* selecionado, levando em consideração tanto os aspectos estéticos quanto o redimensionamento do conteúdo, com especial ênfase na presença dos deuses romanos na epopeia de Camões.

