



LIMA, Raquel Pereira de Lima; ARAÚJO, Rodrigo Michell. Quando o outro é o mesmo: as adaptações de 'O Uruguai por Breunig e Galdino. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 113-129. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

## QUANDO O OUTRO É O MESMO: AS ADAPTAÇÕES D'O URAGUAI POR BREUNIG E GALDINO

### LORSQUE L'AUTRE EST LE MÊME: LES ADAPTATIONS LITTÉRAIRES DE L'URAGUAI PAR BREUNIG ET GALDINO

Raquel Pereira de Lima<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Sergipe

Rodrigo Michell Araujo<sup>2</sup>  
Universidade do Porto

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo analisar duas adaptações brasileiras da epopeia *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Uma delas foi escrita pelo experiente adaptador de clássicos para o público infantojuvenil Luiz Galdino (2011), e a outra pelo jornalista, tradutor e editor Rodrigo Breunig (2019). Poema épico, sua estrutura compõe-se de cinco Cantos, nos quais somam 1377 versos brancos e decassílabos. Publicado pela primeira vez em 1769, a obra, que é dedicada ao irmão do Marquês de Pombal, exalta os atos pombalinos contra os padres jesuítas, resultando no declínio da Companhia de Jesus. Considerada por Antonio Candido o ponto decisivo e, talvez, o mais importante da “formação” da literatura brasileira, evidenciaremos a dinamicidade e complexidade que a obra supõe e que são próprias do gênero épico. Partindo da *Teoria da adaptação* (2013) de Linda Hutcheon, analisaremos as adaptações feitas por Rodrigo Breunig e Luiz Galdino, tendo este último um público-alvo de jovens em idade escolar. Buscamos argumentar que a “faculdade adaptativa” presente no nosso *corpus* de estudo materializa um “mesmo” que se desdobra em “Outro”, embora àquele permanecendo ligado.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (2014). Membro do GT 22, “O épico no cinema”, do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). Professora Assistente do Departamento de Letras Libras da Universidade Federal de Sergipe. Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: raquellima10@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal (2020). Membro do GT 10, “Épica, filosofia e religião”, do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com

**palavras-chave:** *O Uruguai*, Basílio da Gama, Rodrigo Breunig, Luiz Galdino, adaptação.

**RÉSUMÉ:** Ce travail a pour but d'analyser deux adaptations brésiliennes de l'épopée *O Uruguai*, de Basílio da Gama. L'une des deux a été écrite par l'adaptateur expérimenté de classiques pour enfants et adolescents Luiz Galdino (2011), et l'autre par le journaliste, traducteur et éditeur Rodrigo Breunig (2014). Le poème se compose de cinq chants, dans lesquels il y a 1377 vers blancs et décasyllabes. Publié pour la première fois en 1769, l'ouvrage, dédié au frère du marquis de Pombal, fait l'apologie des actes du marquis contre les prêtres jésuites, qui ont entraîné le déclin de la Compagnie de Jésus. L'ouvrage est considéré par Antonio Candido comme le point décisif et, peut-être, le plus important de la « formation » de la littérature brésilienne. Nous soulignerons le dynamisme et la complexité que suppose cette œuvre et qui sont caractéristiques du genre épique. En partant de la *Théorie de l'adaptation* de Linda Hutcheon (2013), nous analyserons les adaptations par Rodrigo Breunig et Luiz Galdino, ce dernier ayant un public cible de jeunes en âge scolaire. Nous cherchons à argumenter que la « faculté adaptative » présente dans notre corpus d'étude matérialise un « même » qui se déploie dans « l'Autre », tout en restant connecté à celui-ci.

**mots clés:** *O Uruguai*, Basílio da Gama, Rodrigo Breunig, Luiz Galdino, adaptation.

\*\*\*

Nos mais de duzentos anos que separam o poema épico *O Uruguai*, de Basílio da Gama, de suas adaptações, pôde a literatura no Brasil desenvolver-se enquanto sistema, talvez o que melhor funcionou no pensamento brasileiro. Nisto, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, torna-se obra elementar por fornecer uma sólida base de nosso sistema literário, sobretudo alçado em um período de “transição”, que foi o século de Basílio. Os críticos e os autores, neste intervalo secular, passam a ocupar e a partilhar uma “comunidade”<sup>3</sup> que também se encontra com a do leitor. Deste momento árcade, ao qual *O Uruguai* se insere, até o nosso, o sistema literário vai desenvolvendo sua organicidade em tons vivos, modulando também a forma, mesmo que, neste itinerário, não escape àquilo que Afrânio Coutinho (1968, p. 29) sintetizou como “a marcha do espírito brasileiro” como procura fundamental.

Se na perspectiva sistemática de Candido o momento literário de Basílio é o de preparação para a consciência de brasilidade que se forma durante o século seguinte – embora a literatura dita neoclássica seja vista pela crítica como “consciente” (MERQUIOR, 1996, p. 39) –, não deixou a crítica literária (anterior à *Formação*) de apontar as incertezas e as contradições inerentes não apenas ao entorno de Basílio da Gama, como ao próprio poema épico. É o caso de José Veríssimo, que cristaliza seu estranhamento perante a obra e o autor. Embora o poema seja “limitado pela realidade material do acontecimento” (VERÍSSIMO, 1963, p. 111, grifo nosso), não deixa o crítico de notar, com espanto, que a genialidade do autor está no seu primado da sensação.

---

<sup>3</sup> Apropriamo-nos do conceito de “comunidade inconfessável”, proposto por Maurice Blanchot (2013, p. 76), isto é, uma comunidade fundamentada por um “princípio de incompletude”, sempre jogando nos limites da linguagem.

Sem a pretensão de ignorar a variada fortuna crítica existente, sobretudo aquela presente nos mais diversos manuais de história literária, recorreremos à crítica apenas como ponto de partida para justificar nossa investigação em torno de duas adaptações de *O Uruguai*. Qual o interesse da leitura do século XXI sobre um poema épico do período neoclássico que, do ponto de vista da crítica literária, permaneceu no lugar do impasse? Ora, basta citarmos a referida *Formação* (1975, p. 127), pois nela o poema instaura um “ponto decisivo, quiçá o mais importante para a formação da nossa literatura”. Uma década após a primeira publicação da *Formação*, em um ensaio intitulado “A dois séculos d’*O Uruguai*”, escrito em 1966, Candido não poupa esforços em explorar pontos de fragilidade da obra, como (o maior deles, segundo o crítico) a não aderência ao gênero épico, justificando neste texto que o poema *O Uruguai* é apenas um “disfarce” épico. Nas palavras do crítico literário, o poema “é belo e mal composto” (CANDIDO, 1977, p. 176). Neste sentido, nossa investigação está mais próxima de críticos como Ivan Teixeira (2008, p. 176), que interpreta o poema como “uma intervenção poético-cultural no grande debate da história”, além de Anazildo Vasconcelos e Christina Ramalho (2015, p. 139), que não deixam de destacar que “a contribuição de *O Uruguai* para a formação da nacionalidade literária é, provavelmente, a mais importante da épica neoclássica”.

Aproximamo-nos destes críticos que, de algum modo, leram a obra de Basílio “junto com” a perspectiva cultural do momento, por acreditarmos que esta leitura anti estruturalista melhor apreende a dinamicidade da obra, sobretudo nos duplos movimentos que vão se alternando nos cinco Cantos, como a narrativa dos rodapés em paralelo com a ação do poema, e a alternância do posto de herói, que parece revezar entre o General Gomes Freire de Andrade e a perspectiva indígena a partir de Cacambo.

Em nossa investigação sobre as adaptações contemporâneas do poema de Basílio da Gama, interessa-nos sobretudo destacar o jogo dinâmico que se faz no tecido poético para argumentarmos que *O Uruguai* constitui o amadurecimento de uma autenticidade que já vinha sendo preparada pelos autores de antes em nossas letras do Brasil colônia. Por “autenticidade” entendemos aqui o caráter de *singularidade* da obra literária, a sua “razão de ser”, ou, na esteira de Martin Heidegger, aquilo que podemos definir como a “verdade” e a “essência” da obra de arte, mesmo que essa “verdade” seja no fundo sempre incerta.

É mister pontuar que nos três primeiros séculos do Brasil o poema épico, a nosso ver, não teve grandes oportunidades de afinar o passo com o pensamento filosófico – embora, em momentos distintos, tenham sido produzidos dois épicos caros e importantes no estreitamento do literário com o filosófico, que são *A gesta de Mem de Sá* (José de Anchieta) e, quase duzentos anos depois, *O Uruguai*. Não podemos adentrar nos motivos para o longo hiato da abertura do épico à matriz filosófica, mas cabe-nos destacar como, *modernamente*, este trânsito acaba

sendo um pouco desatendido pela crítica e pelos críticos que se dedicam à literatura do período colonial, em detrimento de outras abordagens metodológicas<sup>4</sup>.

É certo que nesta reflexão “junto com” Basílio da Gama, e não propriamente “sobre” Basílio, constitui um apelo à viabilização e consolidação de uma hermenêutica filosófico-literária que busque evidenciar o “pensamento literário” das obras neste período aqui situado – por isso acreditamos que o pensamento se desvela de maneira mais viva nos escritores e sobretudo nos poetas. É para ele que nos direcionamos quando propomos demonstrar a autenticidade de *O Uraguai*, ou seja, entendermos o poema como uma obra verdadeiramente autêntica, o que a coloca seguramente como produção fundamental do fenômeno literário do séc. XVIII. Demonstraremos o argumento aqui proposto a partir de duas linhas de força que perfilam a obra: a questão do tempo e o efeito do sublime.

Quando pensamos em “tempo”, no poema, falamos de uma oscilação entre *apego* e *desapego* da vida, que caracterizam uma espécie de “atenção à vida”. Vemos no poema que o apego se mantém estruturado na ótica do colonizador, um apego ao *tempo presente* e a tudo em que nele é ação e movimento. Isso é demonstrável no cumprimento do Tratado de Madrid acerca da povoação de Sete Povos das Missões por parte das tropas lusas e espanholas.

Evidente que há outros níveis de apego à vida no corpo do poema (como a resistência indígena – ao genocídio – em consórcio com os jesuítas, jocosamente desenhados n’*O Uraguai*), mas só temos acesso, neste momento, à ótica do colonizador. Importa-nos afirmar que a fixação pelo tempo presente tem uma função programática (cumprir objetivos), mas que ao mesmo tempo caminha no terreno da incerteza e da dúvida. No entanto, a oscilação para o *desapego* se evidencia justamente naquilo que Anazildo Silva (2017, p. 66) chamou de “episódio lírico”. Desapego à vida e ao tempo presente não quer dizer, n’*O Uraguai*, mística, se entendermos mística como o *descolar-se* do tempo. O desapego é o caminho tangente que a personagem Lindoia encontra para dar uma resposta de vingança ao assassinato de Cacambo. O desapego de Lindoia, após a previsão da ruína de Lisboa no terremoto de 1755 refletido nas águas, é a certeza que rivaliza a incerteza, abrindo um campo de tensão que, para nós, acaba se tornando um espaço privilegiado de uma autenticidade que aponta para o próprio pensamento poético-filosófico do poema.

O desapego de Lindoia se materializa no seu suicídio. Para nós, o suicídio da indígena, enquanto antevisão da decadência e enquanto “episódio lírico”, alinha a obra com a reflexão filosófica do próprio século XVIII de Basílio da Gama, e que constituiu a Estética enquanto ciência

---

<sup>4</sup> Pensemos, por exemplo, no quanto a reflexão seiscentista acerca do medo enquanto dispositivo contratual, proposta pelo filósofo contratualista Thomas Hobbes (*Leviatã*, de 1651), avulta na *Gesta de Mem de Sá*, esta obra de Anchieta quase cem anos antes de Hobbes.

das sensações e da percepção (Alexander Baumgarten). Assim, entendemos a sua morte como um *ato sublime*, pois o sublime é sempre algo grandioso, incomensurável, que nos ensina a nossa própria finitude. Se essa hipótese tem alguma validade, podemos ler esse episódio como sensibilidade que confronta o plano moral, a mesma moralidade que perfila as nossas letras no Brasil colônia. O sublime que caracteriza a obra se emparceira, portanto, com o que mais há de esclarecedor no debate estético, de Burke a Schiller, ganhando aderência com aquilo que Terry Eagleton (2010, p. 35) chamou de “cultura do sentimento”, isto é, “a guinada fenomenológica do século XVIII” pela qual o “sentimento lubrifica as engrenagens do comércio”.

Buscamos nesta reflexão entender o tempo e o sublime sobretudo como uma via de acesso a uma autenticidade que se desdobra na obra de Basílio da Gama de diferentes maneiras, assumindo diferentes contornos. Percorremos, assim, o terreno da autenticidade para demonstrar uma possibilidade de hermenêutica poético-filosófica da obra. Podemos, agora, demonstrar a validade da hipótese de que o poema de Basílio da Gama é autêntico a partir das duas adaptações realizadas por Breunig e Galdino.

### **Adaptação: quase a mesma coisa?**

Tomemos como ponto de partida uma apropriação livre de um título de obra de Umberto Eco sobre a tradução, *Quase a mesma coisa (Dire quasi la stessa cosa)*, publicado originalmente em 2003. Seria a adaptação “quase a mesma coisa” que a obra primitiva? Entendemos que a adaptação é a transcodificação de um sistema para o outro. Ela vai além de filmes e romances estando presente em todos os lugares, como na televisão, nos teatros, nos parques e nos jogos eletrônicos. Para Linda Hutcheon, a crítica e o jornalismo veem as adaptações como secundárias, derivativas e algo culturalmente inferior. Ainda a este respeito, Linda Hutcheon (2013, p. 24) afirma que “se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior?”.

Diante de tais inquietações e angústias a respeito do valor atribuído a obras adaptadas de epopeias, decidimos nos debruçar, em especial, a duas edições, em prosa, de *O Uruguai*. Uma que foi elaborada para o público infantojuvenil e outra, presente em nova publicação do texto original em versos. Ao estudá-las, percebemos que adaptações não são simplesmente repetições do texto primitivo, pelo contrário, é uma nova obra que carrega em si a mesma aura<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Apropriamo-nos da “novidade” conceitual proposta por Walter Benjamin. Mesmo que Benjamin não fundamente os “caminhos” para contornar um “problema” que ele refletiu (a Indústria Cultural), o conceito é tratado no texto hoje muito popular “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1935, sofrendo alterações alheias à vontade do autor até a publicação final de 1955. Interessa-nos, sobretudo, a imagem que o conceito supõe,

artística já discutida por Benjamin. Enquanto “reprodução”, o objeto artístico duplicado, nos termos de Benjamin, não perde seu corolário aurático, pois mantém sua “unicidade” no tempo presente.

Adaptar uma obra é torná-la autônoma e não dependente do seu original. Não é critério de valoração de uma adaptação a proximidade ou fidelidade do tema fonte, mas a maneira artística e única que o autor/adaptador foi capaz de criar, pois ele não é um repetidor e sim um criador. Para Linda Hutcheon (2013, p. 28), “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. A adaptação é uma transposição anunciada, uma criação e uma intertextualidade. Mesmo que a obra adaptada faça parte do cânone literário, ela pode não ser conhecida diretamente, mas carregar uma “memória coletiva” construída culturalmente<sup>6</sup>, que perfila uma “comunidade” a partir de experiências narrativas que são oralmente ou visualmente construídas – pensemos, por exemplo, no drama shakespeariano de Romeu e Julieta, narrativa que ficou universalmente conhecida como a de um “amor impossível”, ou seja, mesmo que o leitor não tenha tido acesso à peça de Shakespeare, ele irá reconhecer com profundidade os elementos presentes no texto primitivo.

Nestes termos, acreditamos ser oportuna a provocação lançada por Walter Benjamin no ensaio “The task of the translator”, sobre Baudelaire, em *Illuminations* (2007, p. 69): “A tradução é destinada a leitores que não entendem o original?”. Ainda podemos formular a questão de outra maneira: seria a obra adaptada/traduzida destinada a leitores que nós, leitores especializados e pertencentes à “comunidade” acadêmica, julgamos não entender o original? Se isolarmos a provocação, embora não esquecendo que Benjamin foi um crítico ferrenho da Indústria Cultural, entendemos que o que nos sobressai é o “risco” de a obra adaptada sofrer alguma “perda” – no âmbito da estética, da linguagem ou da forma – e ser interpretada no modelo benjaminiano da “massificação”.

Para nós, toda adaptação sempre nasce de uma “demanda”. O que se tem em vista pode ser tanto a popularização de um “texto 1” através do “texto 2” – para usarmos uma etiqueta bastante comum no âmbito da literatura comparada –, quanto a acessibilidade de um “texto 1” já distante temporalmente do “texto 2”. Este, tanto pode lhe conferir o acesso, quanto uma atualização do texto fonte.

Se utilizamos termos comuns à literatura comparada, é porque temos a intenção de situar nossa investigação nesse campo de estudos. Aqui, nos interessa sobretudo aquilo que os

---

que é a de uma “atmosfera” invisível que plina sobre a obra de arte. Afinal o vocábulo vem do latim *aura* (sopro), derivado de  *aureum* (ouro). Com isso, entendemos “aura” como uma outra forma de falar da “autenticidade” do objeto artístico, assim como o próprio Benjamin também o entendeu.

<sup>6</sup> Cf. Hutcheon, 2013, p. 168.

estudos da adaptação podem comungar com a literatura comparada, a saber, a noção de *instabilidade*. Quando falamos de “instabilidade” em literatura comparada, levamos em consideração a complexidade da própria definição e delimitação do campo, tal como destacado por Tiphaine Samoyault, em seu *A intertextualidade*. Não obstante as divergências de perspectiva e de escopo das tradicionais escolas francesa e americana (cf. NITRINI, 2010), nos desperta a atenção um conjunto de vocábulos e conceitos compartilhados por diversos teóricos da literatura comparada, mas que, de algum modo, se emparceiram: cruzamentos (Kristeva), tecidos (Barthes), diálogos (Bakhtin), palimpsestos (Genette). Respeitando a especificidade de cada conceito, ambos, além de fornecerem uma sólida base para o estudo da intertextualidade como um dos pilares fundamentais dos estudos comparatistas, podem funcionar como conceitos introdutórios àquilo que é essencial no *intertexto desconhecido* de Michael Riffaterre, isto é, a “continuação da obra pelo leitor” (SAMOYULT, 2008, p. 25). Nisto Riffaterre contribui com nossa investigação, pois acreditamos que o “desejo” de adaptação começa primeiramente no leitor.

Destacamos a importância de situar nossa pesquisa no horizonte da literatura comparada – mesmo que não seja de nosso propósito demonstrar o relacionamento dessa com as teorias da adaptação –, pois acreditamos que a “instabilidade”, que quer dizer “complexidade” interna (definição, delimitação, atuação) na literatura comparada, pode ser traduzida em “possibilidade” hermenêutica no âmbito das teorias da adaptação.

Nossa abordagem aproximativa com o campo dos estudos comparatistas se torna necessária para compreendermos as duas adaptações contemporâneas da obra setecentista de Basílio da Gama como formas de atualização do texto de origem. Temos em mãos três obras autônomas: *O Uruguai*, de Basílio da Gama, da qual originou *O Uruguai* (2019), de Rodrigo Breunig e *O Uruguai* (2011), de Luiz Galdino. Apesar de terem a mesma origem, estamos diante de textos diferentes e com objetivos que ora se aproximam, ora se distanciam. No entanto, as obras de Breunig e Galdino mais dialogam do que tensionam, pois elas comungam do mesmo objetivo de trazer mais acessibilidade do gênero épico ao leitor comum – embora a obra de Luiz Galdino se direcione mais para um público infantojuvenil, o que é demonstrável pelo apelo imagético presente na obra.

Na obra adaptada em prosa de Breunig é possível perceber que seu objetivo era fazer um resumo expandido do teor dos versos da obra. A sua versão foi publicada junto ao original pela editora L&PM POCKET. Do lado esquerdo a versão de Breunig e do lado direito a versão de Gama. Desse modo, o leitor tem acesso e compara as duas versões para um melhor entendimento do conjunto da obra, visto que o original pode causar dúvidas ao leitor que inicia esse tipo de texto pela primeira vez.

Já a versão escrita por Luiz Galdino foi destinada ao público infantojuvenil e saiu pela editora Paulinas. Essa adaptação é acompanhada por ilustrações de Daniel Araujo. Não temos a adição do texto original, mas a cada início de capítulo, Galdino fez um contexto histórico e um resumo para que o leitor já tome conhecimento do que esperar do capítulo. Outro aspecto que se diferencia nessa edição é o fato de ele optar por dar títulos aos Cantos, situação não feita pelo original, ou a versão de Breunig, que apenas nomearam como Canto Primeiro e Capítulo Primeiro, respectivamente.

Para Linda Hutcheon (2013), a adaptação não é vampiresca. Ela não elimina a obra fonte, mas a mantém viva de modo que alcance um público que não pode acessá-la. Os adaptadores em prosa tiveram a preocupação em manter a ordem dos acontecimentos e a riqueza do texto original, inserindo informações mais completas que, muitas vezes, ficavam na subjetividade do texto original. Galdino, em busca de acessibilidade para seu público leitor, produziu uma obra que atraísse os jovens sem perder a qualidade do texto fonte. Do mesmo modo, Breunig torna o enredo mais acessível para os leitores, independentemente da idade, sem perder o requinte do texto que o origina.

### ***O Uruguai vs. O Uruguai: o Outro como mesmo***

Passemos agora a uma seleção de trechos de nosso *corpus* de análise para procedermos ao exercício comparatista. A escolha das adaptações se deu pelo fato de serem versões acessíveis e que podem ser encontradas em lojas físicas e virtuais. Vale salientar que a versão de Breunig se encontra na mesma edição da obra de Gama, impressa pela L&PM POCKET, facilitando ainda mais o acesso às duas obras ao mesmo tempo.

Na obra primitiva, os cinco Cantos são denominados por numerais ordinais, ou seja, Canto Primeiro, Canto Segundo, Canto Terceiro até o Quinto; já na adaptação de Breunig, o termo Canto é substituído por Capítulo. Tal mudança não altera a obra, mas desconfigura a estrutura épica de nomear as sessões de Canto. Quando passamos para a adaptação infantojuvenil realizada por Galdino, podemos notar que o autor adotou semelhante estrutura utilizada por Breunig, embora apenas distinguindo-se deste na adição de subtópicos, a saber: “O desfile”, “A embaixada”, “Cacambo”, “Camboaté” e “A companhia”. Para a análise neste trabalho, optamos por selecionar fragmentos dos Cantos Terceiro e Quarto dos livros estudados.

Nos excertos abaixo, retirados do “Canto Terceiro” (Gama), do “Capítulo Terceiro” (Breunig) e do “Capítulo terceiro: Cacambo” (Galdino), podemos observar as diferenças e similitudes das obras em análise:



Debalde gritam, e debalde às margens  
Corre a gente apressada. Ele entretanto  
Sacode as pernas e os nervosos braços:  
Rompe as escumas assoprando, e a um tempo,  
Suspendido nas mãos, voltando o rosto,  
Via nas águas trêmulas a imagem  
Do arrebatado incêndio, e se alegrava.  
Não de outra sorte o cauteloso Ulisses,  
Vaidoso da ruína que causara,  
Viu abrasar de Troia os altos muros,  
E a perjura cidade envolta em fumo  
Encosta-se no chão e pouco a pouco  
Desmaiar sobre as cinzas [...] (GAMA, 2019, p. 89).

Os soldados alardearam; e, inutilmente, correram até a margem do rio. O corpo desceu até o fundo arenoso e depois subiu, controlando as pernas e os braços nervosos. Chegou à tona, soprando as espumas, e se afastou. Na margem, deixou-se ficar, enquanto examinava nas águas trêmulas do rio o incêndio do outro lado, e ficou satisfeito. Tão satisfeito quanto deve ter ficado Ulisses quando, envaidecido, viu os altos muros de Troia desabando e a cidade, envolta em fumaça, desmaiando sobre as cinzas (GALDINO, 2011, p. 95-96).

[...] Os soldados gritam em vão, correm apressados até a margem. Ele agita as pernas e os braços; desponta na superfície e toma fôlego. Voltando o rosto, vê nas águas trêmulas o reflexo do incêndio. Fica alegre. Não menos alegre ficou Ulisses na ocasião em que, vaidoso da ruína que causara, viu os altos muros de Troia desabando e a cidade, envolvida pela fumaça, indo ao chão pouco a pouco, desmaiando sobre as cinzas (BREUNIG, 2019, p. 88).

Esses fragmentos narram o momento em que o indígena Cacambo incendeia o lugar onde os soldados estavam acampados. Após se retirar do local, consegue ver refletido na água o resultado de suas ações. Comparando os dois trechos adaptados, vemos que eles se mantiveram fiéis às informações do texto fonte sem perder a literariedade dos fatos. Contudo, há uma sutil diferença na adjetivação do herói Ulisses. Gama o descreveu como “cauteloso” enquanto os outros dois autores optaram por usar “envaidecido” e “vaidoso” no lugar. Tanto Galdino quanto Breunig trouxeram à tona uma característica de Ulisses que era a sua vaidade, pois não havia homem na Grécia que possuísse sua astúcia, diferentemente de Gama, que preferiu levantar a ideia de que ele era mais prevenido. Quanto a isto, acreditamos que Breunig e Galdino, de modo análogo, escolhem realçar o *traço* da vaidade de Ulisses porque esse melhor se ajusta ao sentimento de Cacambo diante do fogo posto.

Após o retorno do herói Cacambo, o padre Balda, com intenção de o separar da esposa Lindoia, o aprisiona. Nos versos de Gama, percebemos a construção poética da imagem nos versos: “[...] Não consente/O cauteloso Balda que Lindoia/Chegue a falar ao seu esposo; e manda/Que uma escura prisão o esconda e aparte/Da luz do sol [...]” (GAMA, 2019, p. 91). Os versos de Breunig (2019, p. 90), “Balda não deixa Lindoia nem mesmo falar com seu esposo:

manda prendê-lo e privá-lo da luz do sol”, e de Galdino mantiveram as informações, contudo esse adiciona uma a mais, trazendo ao texto um teor irônico como podemos perceber em: “Assim, quando o heroico Cacambo retornou, logo após o grande feito guerreiro no acompanhamento do inimigo, o padre não consentiu que Lindoia o visse. E como recompensa, mandou trancafiá-lo numa prisão, onde não pudesse ao menos ver a luz do sol” (GALDINO, 2011, p. 98; 100). Vê-se que este fragmento, com o acréscimo de “e como recompensa”, traz à luz o fato de que Cacambo estava sendo manipulado por Balda. O indígena o servia, assim como Lindoia, porém as reais intenções do padre eram que o seu protegido tomasse a liderança e a esposa de Cacambo. Vale destacar que, na obra de Basílio, Balda é o personagem mais controverso, por realizar um tipo de “traição” – o jogo duplo de manter a confiança de Cacambo, e ao mesmo tempo orquestrar sua morte para substituí-lo por seu protegido Baldetta. Podemos demonstrar a sutil “atuação” de Balda a partir da narrativa em paralelo que se estabelece nos diversos rodapés do texto fonte, cujo autor, ex-jesuíta, realiza um exercício (por vezes caricato) de desacreditar os jesuítas e a Companhia de Jesus em favor do elogio a Pombal – vale ressaltar que, um ano antes da publicação de *O Uruguai* (1769), Basílio fora condenado a prisão em Angola pelo pombalismo. Em uma nota sobre Balda, Basílio da Gama (2019, p. 73) assim o caracteriza: “O Pe. Lourenço Balda foi uma das cabeças mais tenazes, que mais animava os índios à rebelião”.

Em um dos episódios de alta carga imagética da epopeia, o momento em que Lindoia vê o futuro por meio da magia da Tanajura, foram conservadas as informações. Não houve acréscimos ou supressão, porém chama-nos atenção o fato de Galdino optar por atribuir “prudência” à anciã, diferente de Gama que usou “enrugada”, assim como Breunig que conservou a escolha do poeta épico brasileiro.

Mas a enrugada Tanajura, que era  
Prudente e exprimentada (e que a seus peitos  
Tinha criado em mais ditosa idade  
A mãe da mãe da mísera Lindoia)  
E lia pela história do futuro,  
Visionária, supersticiosa,  
Que de abertos sepulcros recolhia  
Nuas caveiras e esburgados ossos,  
A uma medonha gruta, onde ardem sempre  
Verdes candeias, conduziu chorando  
Lindoia, a quem amava como filha;  
E em ferrugento vaso, licor puro  
De viva fonte recolheu [...] (GAMA, 2019, p. 93; 95).

Entretanto, a prudente Tanajura, em cujo seios havia dado de mamar à mãe da mãe da infeliz Lindoia, e que a amava como a uma filha, conduzia-a para uma gruta medonha. No seu interior ardiam verdes candeias de sebo, que transmitiam um aspecto fantasmagórico a tudo que se achava ali dentro. A velha visionária tratava

com o sobrenatural e interpretava a história do futuro; era dali, das sepulturas abertas, escancaradas, que ela recolhia as caveiras e ossadas para a realização de seus ritos exóticos (GALDINO, 2011, p. 101).

Quem consola Lindoia é a enrugada Tanajura. Prudente e experimentada, em tempos longínquos a velha amamentou a mãe da mãe da mísera Lindoia. Visionária, supersticiosa, Tanajura lê a história do futuro; recolhe caveiras e ossos de sepulcros abertos. Ela conduz Lindoia, a quem ama como filha, a uma gruta medonha, onde mantém certas velas verdes sempre acesas (BREUNIG, 2019, p. 92; 94).

Ambos os termos podem ser usados como forma de mostrar a idade avançada da indígena. Por ser uma anciã, ela era prudente, pois tem muitas experiências e sabedoria para aconselhar aos mais jovens; ela também era enrugada, levando ao entendimento de que por ser idosa, sua pele não teria mais o viço da mocidade. Não temos a ideia precisa da idade da Tanajura, mas a dimensão de sua velhice é partilhada pelos três autores: “Tinha criado em mais ditosa idade/A mãe da mãe da mísera Lindoia” (GAMA, 2019, p. 93); “Entretanto, a prudente Tanajura, em cujos seios havia dado de mamar à mãe da mãe da infeliz Lindoia” (GALDINO, 2011, p. 101) e “a velha amamentou a mãe da mãe da mísera Lindoia” (BREUNIG, 2019, p. 92).

No Canto Quarto podemos encontrar a descrição das ações do padre Balda que arquiteta casar seu protegido com Lindoia.

Ajuntavam-se os índios entretanto  
No lugar mais vizinho, onde o bom padre  
Queria dar Lindoia por esposa  
Ao seu Baldetta, e segurar-lhe o posto  
E a régia autoridade de Cacambo (GAMA, 2019, p. 109).

Galdino, ao adaptar a obra, manteve as informações do texto fonte, como podemos ver em:

Os índios, no entanto, reuniram-se na missão, em um lugar mais próximo, onde o padre Balda pretendia entregar Lindoia como esposa ao seu protegido, o jovem Baldetta, como forma de assegurar-lhe não apenas a esposa, mas, sobretudo, o posto e a autoridade, que haviam pertencido a Cacambo (GALDINO, 2011, p. 114-115).

Entretanto, Breunig acrescentou a tribo indígena, fato não mencionado nos versos de Gama, como constatado no trecho: “a povoação guarani está bem próxima. Os índios estão reunidos. O padre Balda quer dar Lindoia como esposa ao seu Baldetta, e passar ao jovem o posto e a autoridade de Cacambo” (BREUNIG, 2019, p. 108).

No fragmento que mostra os preparativos do casamento de Lindoia, bem como sua ausência no local, foram preservadas as informações com detalhes, porém Breunig omitiu as descrições colocadas pelos demais. Assim, é possível observar as descrições nos trechos de Gama e Galdino:

[...] Não faltava,  
Para se dar princípio à estranha festa,  
Mais que Lindoia. Há muito lhe preparam,  
Todas de brancas penas revestidas  
Festões de flores as gentis donzelas.  
Cansados de esperar, ao seu retiro  
Vão muitos impacientes a buscá-la (GAMA, 2019, p. 113).

Um único motivo impedia que a estranha festa de núpcias tivesse início: a ausência da bela noiva Lindoia. As donzelas da missão, revestidas de penas brancas, já lhe haviam preparado as singelas grinaldas de flores. E por fim, cansados de tanto esperar, decidiram ir ao encontro, embora não tivessem a menor ideia de onde pudesse ser encontrada (GALDINO, 2011, p. 117).

É possível ver nas citações acima que ambos os escritores descreveram o ambiente e a preparação para o casamento, assim como o cansaço dos presentes na cerimônia em aguardar a noiva. Sobre esta cena, podemos observar que não ocorreu da mesma forma com Breunig, como demonstrado no seguinte excerto: “para que tenha princípio a estranha festa, só falta Lindoia. Donzelas preparam grinaldas de flores. Cansados de esperar, vários índios saem a procurá-la” (BREUNIG, 2019, p. 112). Vale salientar que a obra de Breunig está anexa lateralmente ao texto original na edição que utilizamos de *O Uruguai*, sua função nos parece ser de resumir o teor dos versos da página para trazer mais clareza ao leitor. Desse modo, é compreensível que seu texto seja mais reduzido que os demais.

Na cena em que o irmão de Lindoia, Caitutu, a encontra desacordada na floresta ao lado de uma cobra, preparada para atacar a jovem, é apresentado um grande momento de tensão entre os personagens e os leitores. Em Gama podemos observar que o indígena vacila por três vezes para lançar a flecha com receio de errar e matar a moça. Ainda acrescenta que ele estaria entre a ira e o temor, como podemos notar em: “dobrou as pontas do arco, e quis três vezes/soltar o tiro, e vacilou três vezes/entre a ira e o temor [...]” (GAMA, 2019, p. 115). Breunig mantém as informações sem alterações, “quase atira por três vezes, e vacila três vezes entre a ira e o temor. Enfim sacode o arco e faz a seta voar” (BREUNIG, 2019, p. 114). Contudo, Galdino omitiu o sentimento do jovem ao não colocar que ele oscilava entre a raiva e o medo, como vemos em: “por três vezes, porém, ele quis disparar a flecha e, por três vezes, vacilou” (GALDINO, 2011, p. 119-120).

Mesmo o jovem conseguindo retirar a cobra enroscada no corpo de Lindoia, ele percebeu que a moça já tinha sido envenenada pela mordida do animal. A bela passagem da constatação da morte da indígena é descrita por Gama de maneira poética: “Os olhos, em que Amor reinava um dia/Cheios de morte; e muda aquela língua/Que ao surdo vento e aos ecos tantas vezes/Contou a larga história de seus males” (GAMA, 2019, p. 115). Galdino e Breunig

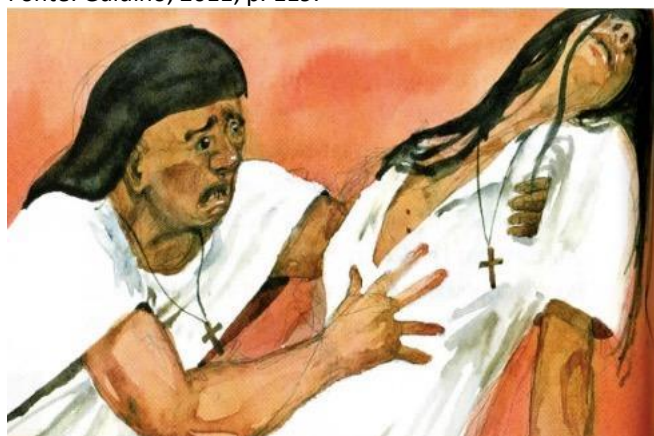
foram sucintos nas passagens relacionadas a esse trecho, sem deixar de mostrar a poeticidade construída pelo poeta épico, visto em “Os olhos em que o amor reinava um dia estavam cheios de morte e muda a língua que tantas vezes contara a história de seus males” (GALDINO, 2011, p. 120-121) e “vê o peito ferido pelo dente sutil. Os olhos em que o Amor reinou um dia estão cheios de morte” (BREUNIG, 2019, p. 114).

Quanto às ilustrações da obra de Galdino, entendidas nessa investigação como um recurso de adaptação/tradução que expande o campo lexical, as entendemos não como um dispositivo de subtração do código verbal, mas como adição, afiançando-se ao texto para ressignificá-lo, o que implica afirmar que a adaptação imagética é capaz de tornar a leitura mais atrativa, sobretudo no público infantojuvenil, sem abrir mão da potencialidade lírica que a cena dramática carrega na narrativa épica. Assim podemos inferir a partir das duas adaptações extraídas da obra de Galdino, feitas por Daniel Araujo:



**Figura 1** - *Lindoia envolta pela serpente verde*

Fonte: Galdino, 2011, p. 119.



**Figura 2** - *Caitutu descobre a marca da serpente*

Fonte: Galdino, 2011, p. 120.

As imagens por si só já contam sua própria narrativa. Apesar de termos um mesmo tema nas duas imagens escolhidas, podemos depreender informações diferentes. Partindo da leitura do texto, tomamos conhecimento de que Lindoia estava entristecida pela morte de Cacambo e

pela iminência do casamento forçado. Por este motivo, a indígena ausenta-se do local preparado para o matrimônio e vai em direção ao jardim. É lá que encontra um caminho para se libertar do peso que sentia da vida – e talvez aqui o leitor encontre o tom autenticamente árcade da obra, que é o entregar-se à morte como caminho de possibilidade pela via da natureza.

Na Figura 1 já temos acesso à ação realizada. No centro do quadro há a serpente enroscada na vítima. O animal já cumpriu seu papel de proporcionar a morte da infeliz. A ausência de vida da personagem pode ser percebida no fundo da figura: o cinza esverdeado. Tal pano de fundo transmite o que a face de Lindoia nos mostra. Sua vida foi deixada e ali resta apenas o corpo, com as marcas da mordida, para ser encontrado no meio do campo.

Já na Figura 2 é perceptível a mudança na cor do pano de fundo. Apesar da indígena continuar inerte, seu irmão Caitutu está dominado por sentimentos. Ele que teve receio de acertar sua irmã ao tentar matar a serpente com a flecha, agora percebe que seu esforço foi em vão. Ele se depara com o corpo sem vida de Lindoia. No rosto do guerreiro vislumbramos sua dor e desespero diante da indígena. A cor alaranjada da imagem nos preenche de tais sentimentos e podemos, junto com ele, sentir a sua dor diante da morte comprovada.

Quando interpretamos as imagens-adaptações que ilustram a obra de Galdino, talvez estejamos nos emparceirando daquilo que Jean-Michel Adam e Ute Heidmann chamaram de “efeito de genericidade”, isto é, a complexidade processual que todo texto carrega frente a outros tipos de gêneros, sem se reduzir a uma categoria, o que implica afirmar que a escolha da “genericidade” como alternativa a “gênero”<sup>7</sup> guarda a dinamicidade de todo texto frente a outras tipologias, o que Cyril Vettorato (2022, p. 23) chama de “adaptação criativa”.

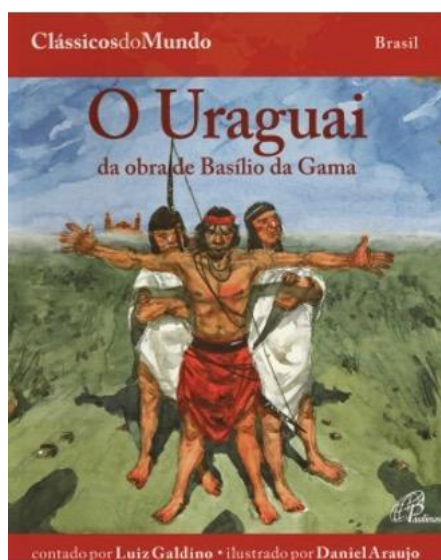
Ao optarmos pela dinamicidade do texto em sua relação com as ilustrações-adaptações voltadas para um público infantojuvenil, podemos afirmar que há uma interação entre as séries, texto e imagem, embora também seja possível averiguar que as adaptações se constituem como obras autônomas. Com a leitura das duas imagens aqui destacadas (Figuras 1 e 2), é possível perceber um direcionamento para a falta de esperança que Lindoia carrega a partir do semblante da personagem, que também evidencia o sofrimento que a cena sugere.

Quando a obra de Galdino abusa das cores vivas e estampa o indígena Cacambo na capa do livro, de braços abertos a proteger o seu povo, a intenção é justamente a de *direcionar* a atenção do leitor para o lugar de heroísmo assumido por Cacambo, além de *destacar* a bravura do indígena – duas questões que são pressentidas na obra primitiva de Basílio da Gama e que a crítica já apontou como a “preparação” para o indianismo do século XIX. Deste modo, queremos

---

<sup>7</sup> Destacamos a seguinte passagem em que Jean-Michel Adam e Ute Heidmann (2004, p. 62) falam da “genericidade” (*généricité*): “Un texte n’appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres”.

evidenciar esses dois efeitos adaptativos (direcionamento e destaque) na própria capa da obra de Galdino (Figura 3):



**Figura 3** - A bravura de Cacambo  
Fonte: Galdino, 2011.

Para concluirmos, em nossa abordagem comparatista foi possível verificar que, tanto nos momentos em que as obras de adaptação se diferenciavam (âmbito lexical, descrições, recursos como ironia etc.), quanto nos momentos de similitude, ambas mantiveram uma identidade própria, sem se manterem hierarquizadas em relação ao poema de Basílio da Gama. Com isso, podemos afirmar que o jogo dual de semelhança e diferença, operado nas obras adaptadas, não interfere na tradução e na “fidelidade” da matéria épica setecentista, quer dizer, Breunig e Galdino – sobretudo este último – conseguem dar mais acessibilidade a uma comunidade leitora a partir de uma tradução da matéria épica neoclássica alicerçada no jogo da identidade e da diferença. Sustentamos, por fim, nossa afirmação com a noção de “faculdade adaptativa”, de Linda Hutcheon (2013, p. 230): “é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro”.

\*

O trabalho do adaptador, análogo ao do tradutor, exige uma sensibilidade do olhar. Acreditamos ser oportuno ressaltar uma conclusão da própria Linda Hutcheon, em sua *Teoria da adaptação*, quando afirma que a adaptação mantém “viva a obra anterior, dando-lhe uma *sobrevida* que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 2013, p. 234, grifo nosso). Ao longo de nossa análise, buscamos evidenciar que, embora as adaptações utilizem a forma “prosa”, ambas não são prejudicadas na tradução da matéria épica, nem prejudicam o texto fonte. No entanto, constatamos que a adaptação de Luiz Galdino mais se aproxima da noção de

“sobrevida”, de Hutcheon, quando assume o apelo imagético, evidenciado no cuidadoso projeto de ilustração de Daniel Araujo.

Concluimos que é no âmbito da escola que muitos leitores começam a ter acesso aos livros. Com as epopeias não é diferente. Contudo, observamos que cada vez mais a divisão social do tempo tem impactado no momento de leitura dos alunos nas escolas de educação básica, dificultando o acesso às obras clássicas. A adaptação, portanto, dá a oportunidade ao público jovem estudante de conhecer uma obra épica, estimulando-o a ter um contato mais profundo no futuro. Assim, acreditamos que uma adaptação de uma obra épica mantém viva a compreensão do próprio gênero épico, tal como vemos descrito de maneira didática e introdutória no arguto texto de Florence Goyet (2021, p. 19) sobre o gênero: “A epopeia é a narrativa que permitirá encenar os acontecimentos para pensar sobre eles: jogar todos os elementos do problema diante do ouvinte”. Interessa-nos a citação de Goyet, mesmo assumindo o risco da citação, porque, para nós, as adaptações de Breunig e Galdino vão justamente de encontro com a ideia de “encenação” inerente ao próprio gênero épico. Assim, entendemos que as obras aqui estudadas deixam de pertencer apenas ao imaginário da memória social de uma comunidade leitora e abrem a possibilidade para o leitor construir suas próprias memórias individuais, partindo da sua experiência com a leitura do texto.

### Referências bibliográficas

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm). **Revista Langages**, vol. 153, 2004, p. 62-72.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator: an introduction to the translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*. In: BENJAMIN, Walter. **ILLUMINATIONS**. 9. ed. Trad. Harry Zohn. Nova York: Schocken Books, 2007, p. 69-82.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BREUNIG, Rodrigo. O Uruguai: versão em prosa. In: GAMA, Basílio da. **O Uruguai**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5. ed. v. I. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1975.

CANDIDO, Antonio. A dois séculos d'*O Uruguai*. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 161-182.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2. ed., v. I. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.

EAGLETON, Terry. **O problema dos desconhecidos: um estudo da ética**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GALDINO, Luiz. **O Uruguai: da obra de Basílio da Gama**. São Paulo: Paulinas, 2011. (Coleção clássicos do mundo).



GAMA, Basílio da. **O Uruguai**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GOYET, Florence. **Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (*Ilíada*)**. Trad. Christina Ramalho, Antonio Marcos dos Santos Trindade. Aracaju: Criação, 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I**. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. 2. ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina Bielinski. **História da epopeia brasileira**. v. II. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2015.

TEIXEIRA, Ivan. *O Uruguai*: diatribe contra o regicídio e contra a monarcaquia. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama**. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 159-250.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

VETTORATO, Cyril. Os elementos épicos africanos e a busca por uma epopeia moderna: o exemplo de *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey. In: GOYET, Florence; RAMALHO, Christina. **O mundo épico: contribuições do Projet Épopée para o estudo de epopeias**. Aracaju: Criação Editora, 2022, p. 21-36.