



LIMA, Raquel Pereira de; ARAUJO, Rodrigo Michell. *Caramurus: reinvenção do Brasil*. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 25-41. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.2541>

CARAMURUS: REINVENÇÃO DO BRASIL

CARAMURUS: BRAZIL'S REINVENTION

Raquel Pereira de Lima¹
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Rodrigo Michell Araujo²
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

RESUMO: Propomos, neste artigo, uma leitura comparatista entre o poema épico setecentista *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, e o filme *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes e Jorge Furtado. Considerando o hiato temporal que separa as duas obras, nosso estudo visa questionar o grau de fidelidade e a finalidade da adaptação cinematográfica. Ao matizar as semelhanças e diferenças entre as obras, percorremos, nas teorias da adaptação, um outro caminho que contorna as caracterizações tradicionais e hegemônicas que afixam as obras no horizonte da similaridade. Apoiamo-nos em um aporte teórico que articula nomes como Elliott (2020), Hutcheon (2013) e Stam (2009). Daquela, valer-nos-emos de sua concepção de *adaptação como similaridade diferencial* para pormos em evidência o jogo de atualizações que é pressentido nos tecidos sócio-histórico e cultural da obra de adaptação de Arraes e Furtado, uma vez que esta foi produzida no âmbito de uma série de comemorações dos quinhentos anos de “Descobrimento” do Brasil.

Palavras-chave: *Caramuru*; Épico colonial; Adaptação; Santa Rita Durão; Jorge Furtado e Guel Arraes

ABSTRACT: We propose in this paper a comparative study between *Caramuru* (1781), an eighteenth-century epos poem written by Santa Rita Durão, and the movie *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001) made by Guel

¹ 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 Épicas). 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. Orcid: 0000-0001-7438-8165.

² Doutor em Filosofia pela Universidade do Porto (2020). Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do GT 10, “Épica, filosofia e religião”, do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas). E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com. Orcid: 0000-0002-0473-3995.

Arraes and Jorge Furtado. Considering the temporal hiatus that separates both works, this study questions the movie's degree of fidelity and purpose of adaptation. By highlighting both works' differences and similarities, we follow another path in adaptation theories, which bypass traditional and hegemonic characterizations that usually guarantee their similarity horizon. Instead, we have leaned on a theoretical contribution that articulates authors such as Elliott (2020), Hutcheon (2013) and Stam (2009). Therefore, we use their *adaptation as differential similarity* conception to highlight game updates sensed in the socio-historical and cultural fabric of Arraes and Furtado's movie produced within the context of Brazil's 500-year discovery celebrations.

Keywords: *Caramuru*; Colonial epic poetry; Adaptation; Santa Rita Durão; Jorge Furtado; Guel Arraes

Introdução

Quando tratamos de adaptações de textos literários para outro suporte, sobretudo para o cinema, há uma escolha bastante consciente, por parte dos adaptadores, pela prosa de ficção, uma vez que esse tipo de narrativa desenvolve com mais dinamicidade e complexidade os elementos que constituem a *ação*, como o enredo, as personagens, as intrigas etc. Ainda que a prosa se apresente como terreno fértil para a adaptação, sublinhe-se que não há, aqui, qualquer relação de exclusividade. Também é possível adaptar um poema para outro suporte, se assim o definirmos pela instância do *verso*. Ao recorrermos aos três modos aristotélicos –lirico, narrativo e dramático, reagrupados, séculos depois, por Hegel em Lírico, Épico e Dramático– podemos afirmar, com segurança, que os subgêneros dos modos narrativo e dramático suscitam mais adaptações cinematográficas em relação ao lírico, justamente pelo uso da ação, ainda que o lírico não seja ignorado –o que, desde logo, desinteressava Aristóteles a pensar sobre o lírico, excluindo-o de sua *Poética*.

Com efeito, este artigo se dedica à adaptação cinematográfica de um poema épico –subgênero do modo narrativo, portanto. O texto-fonte é o poema setecentista *Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia*³, escrito por Frei José de Santa Rita Durão e publicado no ano de 1781, em Lisboa. A adaptação, *Caramuru: a invenção do Brasil*, de 2001, foi dirigida por Jorge Furtado e Guel Arraes, dois diretores experientes em adaptações de textos literários, não se restringindo à literatura brasileira⁴.

Em sua estrutura, o poema de Durão é composto por dez cantos, que variam de 74 a 92 estrofes, somando 6.672 versos decassílabos, ou seja, dez sílabas poéticas. Cada estrofe possui oito versos (uma oitava heroica), sendo os seis primeiros com rimas alternadas (ABABAB) e os dois últimos com rimas emparelhadas (CC), semelhante ao poema *Os Lusíadas*, de Camões, inclusive adotando o

³ Em sua primeira edição, da Regia Officina Typografica, lê-se: “*Caramurú. / Poema Epico / do / Descobrimto / da / Bahia, / Composto / por / Fr. José de Santa Rita / Durão, / Da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, na- / tural da Cata-Preta nas Minas Geraes*” (TEIXEIRA, 2008, p. 347).

⁴ Jorge Furtado, nome consagrado no documentário, conta com adaptações como *Decamerão, a comédia do sexo* (2009), microssérie para a TV Globo que adapta algumas novelas da obra homônima (século XIV) do escritor italiano Giovanni Boccaccio, e *Rasga Coração* (2017), adaptação da peça teatral homônima de Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianninha. Já Guel Arraes conta com a adaptação de um texto de Machado de Assis da década de oitenta do século XIX, em parceria com Roberto Farias, *O Alienista e As Aventuras de um Barnabé* (1993), além de *O auto da compadecida* (1999), adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna, datada de 1955. Recentemente, Guel Arraes e Jorge Furtado voltaram a trabalhar juntos na adaptação *Grande Sertão* (2023), releitura do romance de João Guimarães Rosa, de 1956.

decassílabo heroico camoniano – esquema rítmico em que as sextas e décimas sílabas poéticas são as tônicas. Tendo em vista a aderência de *Caramuru* ao “modelo épico arcádico-neoclássico” (VASCONCELOS & RAMALHO, 2007, p. 80), o poema não deixa de inscrever Camões como “modelo”. Para Vasconcelos e Ramalho (2007, p. 89). “*Caramuru* vincula-se deliberadamente à tendência neoclássica, à qual se filia através da referência direta ao *Os Lusíadas* de Camões, tomado como modelo”.

Poema nodal da produção épica setecentista brasileira, o texto de Santa Rita Durão está de acordo com a estrutura canônica, respeitando as convenções da epopeia⁵. Nele, podemos encontrar a *introdução* que nos revela o assunto do texto; a *invocação* a Deus e à Virgem Maria (extraída das *Metamorfoses*, de Ovídio); o *ofertório* a D. José; a *narração* da história que mostra diversos episódios da história brasileira e o *epílogo* com a transferência do trono de Paraguaçu (princesa dos Tupinambás) para Diogo, representante do poder português no Brasil.

Antecede o poema uma seção escrita por Durão e intitulada “Reflexões Prévias e Argumento”, um “plano” que funciona como introdução ao épico. Para o autor, “os sucessos do Brasil não mereceriam menos um poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria” (DURÃO, 2008, p. 359). O “sucesso”, aqui, encontra aderência com o subtítulo da obra, que inscreve o “descobrimento”, sugerindo, desde logo, a perspectiva do colonizador europeu que, como afirmam Vasconcelos e Ramalho (2007, p. 321) e aqui os acompanhamos, de algum modo “privilegia o plano histórico”. Ao fim e ao cabo, a obra de Durão reitera, ao longo dos cantos, uma locução narrativa que se atém a desvelar Diogo como o “futuro dono” (DURÃO, 2008, p. 365) de um “Brasil renascido, como em novo” (DURÃO, 2008, p. 365), o que faz perfilar no poema uma sugestiva atmosfera do elogio da aventura portuguesa no processo colonizador.

Quanto a sua extensão, o poema detém-se em narrar diferentes acontecimentos históricos. A voz narrativa não apenas se ocupa de apresentar os feitos de Diogo Álvares Correia, como também descreve os costumes indígenas, ainda que, por vezes, distancie-se de grandes acontecimentos para engrandecer o herói português. *Caramuru* se inicia *in medias res*, uma vez que não há qualquer contextualização da vida portuguesa de Diogo; o herói, descrito como “varão” (DURÃO, 2008, p. 363)

⁵ Diversos são os textos críticos que ressaltam a “tradição” de *Caramuru*. Destacamos o já canônico ensaio de Antonio Candido (1975, p. 177), “O passadista Santa Rita Durão”, de *Formação da literatura brasileira*, que sublinha o “estilo neocamoniano” do texto; também os já aqui citados Anazildo Vasconcelos e Christina Ramalho (2007, p. 82), ao explicitar a “intenção épica na forma tradicional”. Quanto ao “conteúdo” propriamente dito, vale conferir as seguintes teses de doutorado sobre o poema de Durão, em que a tradição, isto é, uma determinada perspectiva narrativa (neste caso, os feitos do “herói colonizador”) em detrimento de outra: Em *Caramuru como representação épica da colonização*, Elzimar Fernanda Ribeiro (2007, p. 70) sublinha que “há intenção didática em *Caramuru* e ela está vinculada à apologia dos interesses do Sistema Colonial luso-católico, por isso mesmo, muito distante da defesa de uma independência brasileira como propôs a crítica romântica. Moralmente, Durão se viu na contingência de harmonizar os valores cristãos com as demandas colonialistas [...]”; também é mister destacar a tese de doutorado de Halysson F. Dias Santos, *Épica e memória no século XVIII: Tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, que, em minucioso e atualizado estudo do poema, pontua a recepção crítica sob o ponto de vista da tradição, incluindo a crítica que não aceitou *Caramuru* como poema épico (cf. SANTOS, 2016, p. 24-74).

no verso inicial, já é apresentado (primeira estrofe) na Bahia, no “Recôncavo afamado / da capital brasílica” (DURÃO, 2008, p. 363).

Já a obra fílmica de Jorge Furtado e Guel Arraes se adere às comemorações dos quinhentos anos de “descobrimento” do Brasil, em que uma série de atividades foram produzidas entre os anos de 1998 e 2000 pela Rede Globo de Televisão. Segundo Lucia Lippi (2000, p. 195), “a mensagem era que a Rede Globo, junto com a sociedade, iria comemorar os 500 anos de Descobrimento baseada na ideia do orgulho de ser brasileiro”, sem deixar de fortalecer “os mitos do país bonito por natureza e da democracia racial” (OLIVEIRA, 2000, p. 198). Com efeito, a produção do filme se afiança em uma demanda bastante específica⁶ de ilustrar, mas também de valorar “a chegada dos portugueses [...] como ‘descobrimento’ e não como encontro, conquista, fundação etc.” (SILVA, 2003, p. 143).

Doc Comparato elenca cinco graus de adaptações, os quais são: *adaptação* propriamente dita; *adaptação baseada em*; *adaptação inspirada em*; *adaptação como recriação* e *adaptação livre*⁷. Observando o conceito dado pelo estudioso, acreditamos que a obra brasileira é *inspirada* em Santa Rita Durão, pois, para Comparato, uma obra inspirada é aquela que cria uma estrutura narrativa nova, mas conserva alguns personagens e alguma ação principal. Para a realização do filme foi necessária a adaptação do texto-fonte para o cinema, acrescentar e suprimir informações, mudar determinados focos narrativos. Sendo assim, o filme *Caramuru: a invenção do Brasil* mais se aproxima dessa definição, pois o diretor ironiza os discursos do descobrimento brasileiro, nos fazendo questionar o modo em que a história construiu e perpassou esses processos.

Nessa perspectiva, o que propomos neste artigo é uma leitura comparatista do poema épico e do filme, matizando sobretudo as diferenças tensionais que se perfilam no hiato entre ambas as obras, o que inviabiliza, desde logo, uma abordagem tradicionalista da adaptação como obra *fidel* ao texto-fonte. Para isso, será necessário questionar a compreensão tradicional da adaptação como um produto que deve *traduzir* com o maior grau de propriedade possível a obra adaptada. Essa concepção dominante impõe uma condição *sine qua non*: quanto mais fidedigna é essa *tradução*, maior será a sua circulação e aceitação pela recepção crítica.

1. Revisão da teoria da adaptação

Para o nosso estudo de dois *Caramurus*, é incontornável uma teoria da adaptação que se autoquestione e que viabilize outros caminhos que não o lugar-comum da estratificação da *fidelidade*.

⁶ Kelly da Silva (2003, p. 143) destaca que, em termos televisivos, “a Rede Globo exibiu duas minisséries em 2000 –*A muralha* e *Caramuru: a invenção do Brasil*– cujos enredos abordavam a chegada e a fixação dos portugueses no continente americano”.

⁷ Cf. COMPARATO, 2018, p. 445-451.

O que justifica nossa escolha metodológica de interseccionar fundamentos da teoria da adaptação com os da literatura comparada, como por exemplo a intertextualidade.

Parece-nos oportuno tomar como ponto de partida um autêntico axioma latino que se popularizou no mesmo século de Durão: *nihil est sine ratione*. É certo que o filósofo alemão Gottfried Leibniz o tornou popular, em 1714, assim o incorporando em seu pensamento: “Nada acontece sem uma razão suficiente”⁸ (LEIBNIZ, 1989, p. 210, tradução nossa). Se apreendermos de maneira abrangente a colocação do autor de *Monadologia*, podemos afirmar que a expressão latina ajuda a caracterizar todo um projeto de modernidade que se esforçou em definir a Razão como um *fundamento* nodal a ser estabelecido como *modelo* –um século antes, por um lado, a Retórica já havia efetuado o enleio com as poéticas pelo engenho; por outro, o *cogito ergo sum*, de René Descartes (1960, p. 39), já orientava o pensamento ocidental a “conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências”. Ao fim e ao cabo, a citação latina sugere, também, que todas as coisas necessitam de um porquê. Eventos e acontecimentos, como também o próprio sujeito, precisam ser explicados, isto é, fundamentados –e, conseqüentemente, legitimados, configurando o que Silvina Rodrigues Lopes (1994, p. 140) classifica como “a exigência de autocertificação” da modernidade.

Ainda que seja essencialista, parece-nos legítima a pergunta: o que é, então, uma adaptação? Para responder à questão, Linda Hutcheon, no canônico *Teoria da adaptação*, não deixa de ter Leibniz como um referente ao apresentar uma estrutura que não apenas tipifica uma morfologia da adaptação, como também procura conferir um “sentido” para as obras de adaptação “*como adaptação*” (HUTCHEON, 2013, p. 17), isto é, como objetos autônomos de criação.

Ao considerar que “histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 22), a autora coloca a obra de adaptação como um partícipe histórico das narrativas produzidas pelo *homo narrans* que nós mesmos somos. Toda adaptação é, portanto, uma escuta atenta do campo de vivências que Walter Benjamin (1987, p. 198) entendia como campo de experiências, ou melhor, “a fonte que recorrem todos os narradores”. Para Hutcheon (2013, p. 61), toda a adaptação possui um caráter de mutabilidade, apresentando-se como um “palimpsesto extensivo”, o que justifica a autora acomodar a adaptação no campo da intertextualidade.

Em sua estrutura fundamental, a adaptação se dispõe entre *processo* e *produto*. Enquanto *processo*, “os adaptadores são primeiramente intérpretes e depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43). Enquanto *produto*, a adaptação se faz transação, assumindo um valor de capital cultural.

O que gostaríamos de destacar na “Teoria”⁹ de Hutcheon é a evidência de um tipo de abordagem tradicional nos estudos dedicados às adaptações, que vocaciona a fidelidade, o

⁸ No original: “Nothing takes place without sufficient reason”. Em *Principles of Nature and Grace, Based on Reason* (1714).

⁹ Não pretendemos sublinhar, aqui, *uma* teoria em particular de Linda Hutcheon, mas a Teoria como um todo, apreendendo-a de maneira análoga à *Theory* de René Wellek e Austin Warren no sentido de uma Teoria que funcione como resposta a uma

comprometimento e o respeito para com o texto-fonte a ser adaptado, o que nós intitulamos, nesta pesquisa, de *procedimento harmônico*, se por harmonia entendermos o próprio sentido helênico dado por Platão como “unidade”, estabilidade¹⁰. Assim, a abordagem tradicional, além de estabelecer as fronteiras de campo, invariavelmente se afiança na *dimensão ética da criação*, valorando a *literalidade* como um referente hermenêutico e conceitual. Cabe, aqui, uma indagação *junto com* Robert Stam, nome incontornável nos estudos de adaptação: caso pensemos por antítese, seria a adaptação “infidel” uma “traição”? Se trair é subverter, então, na infidelidade perante o texto-fonte “a adaptação não foi digna de agrado”¹¹ (STAM, 2009, p. 35, tradução nossa) perante o público.

Para o nosso estudo sobre a adaptação do épico setecentista brasileiro *Caramuru*, de Santa Rita Durão, utilizaremos uma abordagem menos tradicional das teorias da adaptação, que nos permita a leitura tanto de identidades quanto de diferenças, que nos viabilize demonstrar tanto as estabilidades quanto as instabilidades do processo adaptativo.

Nossa estratégia de leitura é tomar como fio condutor conceitual o que Robert Stam (2009, p. 57, tradução nossa) compreendeu como *leitura intertextual* da adaptação, isto é, “a adaptação como leitura, reescritura”¹². Essa orientação teórica, sem dúvida pós-estruturalista, de algum modo ilustra o que a própria Hutcheon (2013, p. 231) chamou de “potencial subversivo” das adaptações.

Como justificativa, utilizamos o próprio Stam, ao afirmar que a “fidelidade na adaptação é literalmente impossível. Uma adaptação cinematográfica é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio”¹³ (STAM, 2009, p. 41, tradução nossa). No caso dos dois *Caramurus*, podemos afirmar que a mudança sócio-histórica e epocal, entre o Brasil dos Setecentos e o de estreia no século XXI é a radical inviabilidade de uma adaptação por fidelidade.

demanda epistemológica. Nesse sentido, a Teoria de Hutcheon pode ser caracterizada como herdeira da *Theory* de Wellek e Warren; sua morfologia da adaptação parece justamente atender a uma exigência do campo. Para ilustrar o que entendemos por *demanda*, destacamos uma citação de Kamilla Elliott, em seu *Theorizing Adaptation* (uma continuação e ao mesmo tempo revisão dos estudos propostos por Hutcheon), acerca da amplitude do trabalho de Hutcheon: “Linda Hutcheon expandiu os estudos de adaptação para além da literatura, cinema, teatro e televisão para todos os tipos de mídia (histórias em quadrinhos, passeios em parques temáticos, encenações históricas, realidade virtual, instalações de arte, videogames e todos os tipos de mídia nova e digital) e buscou uma teorização pluralista em *A Theory of Adaptation*” (ELLIOTT, 2020, p. 15, tradução nossa). No original: “Linda Hutcheon expanded adaptation studies beyond literature, film, theater, and television to all manner of media (graphic novels, theme park rides, historical enactments, virtual reality, art installations, videogames, and all manner of new and digital media) and pursued pluralistic theorization in *A Theory of Adaptation*”.

¹⁰ Aqui, consideramos, sobretudo, o diálogo *Timeu*. Sem a pretensão de estabelecer uma aproximação *forçada*, parece-nos apropriada a consideração dada por Platão sobre “harmonia” e “ritmo”: “Em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, [esta] foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância. E o ritmo, por a maioria de nós ser privada de medida e falta de graça, foi-nos concedido como auxiliar, pelas mesmas razões e com os mesmos fins” (PLATÃO, 2011, p. 128-129). É precisamente o sentido de “ordenação”, como eixo estruturante, que pretendemos destacar do diálogo platônico para fazê-lo ressoar na Teoria de Hutcheon, ou seja, compreender uma “adaptação fiel” como um objeto que se afiança em uma ordenação harmônica estruturante, que imprime, consequentemente, estabilidade.

¹¹ “La adaptación no ha sido digna de ese agrado”.

¹² “La adaptación como lectura, reescritura”.

¹³ “La fidelidad en la adaptación es literalmente imposible. Una adaptación cinematográfica es automáticamente distinta y original debido al cambio de médío”.

Como procedimento metodológico, a obra *Theorizing Adaptation*, de Kamilla Elliott, torna-se fundamental. A partir de um minucioso estudo bibliográfico das principais teorias da adaptação, percorrendo um arco teórico que vai das taxonomias românticas binárias de originalidade/cópia, passando pela virada teórica das humanidades a partir dos anos 1960 e 1970 até chegar nas teorias questionadoras do século XXI, a pesquisa de Elliott demonstra como “adaptação” é um conceito amplamente dinâmico e interdisciplinar, não deixando de estabelecer em Roland Barthes um momento decisivo, que “deu à adaptação um papel potencialmente vital”¹⁴ (ELLIOTT, 2020, p. 114, tradução nossa), projetando a adaptação para além da intersecção entre literatura e cinema.

Da obra de Elliott, interessa-nos um pensar da adaptação como algo interseccional entre a semelhança e a diferença. Para a autora, “a adaptação tem sido muito mais frequentemente submetida às teorias categóricas da relação entre diferença e similaridade”¹⁵ (ELLIOTT, 2020, p. 276, tradução nossa). Dentre os diversos caminhos interpretativos que sua obra supõe, portanto, parece-nos promissora sua definição de adaptação como uma “similaridade diferencial”¹⁶ (ELLIOTT, 2020, p. 280, tradução nossa). Nessa perspectiva, demarcar as semelhanças e diferenças entre o *Caramuru* de Durão e o do filme de Arraes e Furtado é sobretudo evocar um quadro em que tais similaridades diferenciais, como uma metáfora, disputam negociações, revisões, atualizações. Se fixarmos a adaptação em uma compreensão tradicional, todas as tensões nos tecidos sócio-históricos e culturais pertinentes à obra fílmica de Arraes e Furtado podem ficar isoladas. O propósito de nosso estudo é justamente considerar tais tensões que estão em jogo na adaptação cinematográfica do poema épico.

2. Os *Caramurus*

Diversos são os aspectos que podemos levantar do poema épico *Caramuru*, principalmente quando comparado com a adaptação de Jorge Furtado e Guel Arraes. Apesar de o épico de Santa Rita Durão pretender falar do descobrimento da Bahia, percebemos que em sua maioria, os versos louvam os feitos portugueses e o indígena é colocado em segundo plano, apenas servindo de ferramenta para o desenvolvimento do personagem português. É possível observarmos em diferentes momentos na narrativa essa escolha do poeta. Os autóctones são descritos como incivilizados e os europeus como os salvadores desses povos, pois são heróis e cumprirão a missão estabelecida pela divindade.

A caracterização da indígena Paraguaçu é um dos primeiros contrastes que encontramos ao observar o texto épico e o filme. No texto narrativo, Santa Rita Durão apresenta uma jovem com características físicas europeias que em nada se assemelham ao físico de um nativo brasileiro. No

¹⁴ “Gave adaptation a potentially vital role”.

¹⁵ “Adaptation has far more often been subjected to the categorical theories of the relationship between difference and similarity”.

¹⁶ “Differential Similarity”.

poema é encontrada uma Paraguaçu tão alva como a neve, nariz natural e boca pequena além de se apresentar totalmente vestida com um manto espesso de algodão. Tal descrição em nada se assemelha aos traços que estão em nosso imaginário coletivo quando pensamos nos atributos indígenas, contudo, no filme brasileiro, as peculiaridades dos povos nativos se aproximam de nosso repertório cultural. Percebemos que Durão opta por uma caracterização que valoriza a cultura e os costumes europeus em detrimento à realidade dos aborígenes. Podemos ver a seguir os versos que descrevem a princesa Tupinambá como também a imagem da jovem no filme (Figura 1) e o quadro pintado pelo artista Manuel Lopes Rodrigues intitulado “O sonho de Catarina Paraguaçu”¹⁷ (Figura 2):

Paraguaçu gentil (tal nome teve),
Bem diversa de gente tão nojosa;
De cor tão alva como a branca neve;
E donde não é neve, era de rosa:
O nariz natural, boca mui breve,
Olhos de bela luz, testa espaçosa:
De algodão tudo o mais, com manto espesso,
Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço (DURÃO, 2008, p. 421).



Figura 1: Paraguaçu¹⁸

¹⁷ A pintura de Rodrigues encontra-se, atualmente, no Mosteiro de São Bento da Bahia, na sacristia da Igreja da Graça, em Salvador. A título de nota, vale destacar que Diogo Álvares e Catarina Paraguaçu construíram uma capela, com telhado de palha, por volta de 1535. Seguidamente, em 1645, o frei Gregório de Magalhães esboçou a planta para construção da atual Igreja e Mosteiro da Graça, onde se encontra sepultada Paraguaçu. Cf. site da Biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=432181&view=detalhes#:~:text=Notas%3A%20A%20Igreja%20e%20Mosteiro,\(o%20Caramur%C3%BA\)%20em%201535](https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=432181&view=detalhes#:~:text=Notas%3A%20A%20Igreja%20e%20Mosteiro,(o%20Caramur%C3%BA)%20em%201535). Acesso em: 31 out. 2024.

¹⁸ Fonte: https://www.planocritico.com/critica-caramuru-a-invencao-do-brasil/#google_vignette. Acesso em: 01 nov. de 2024.



Figura 2: O sonho de Catarina Paraguaçu

Como podemos perceber, a imagem produzida pelo filme se afasta da descrição dada por Santa Rita Durão e se aproxima do nosso imaginário e de nossa memória cultural a respeito da indígena. Observando a pintura feita por Manuel Lopes Rodrigues, no ano de 1871, percebemos que ela mantém as características físicas genuinamente brasileiras. No filme, nos é apresentada uma Paraguaçu que se orgulha de sua cultura e não tem o interesse de abandoná-la em prol dos costumes católicos e europeus de Diogo Álvares. Apesar de ele tentar persuadi-la a se comportar de modo diferente, ela não permite que a sua cultura seja apagada ou menosprezada. Contudo, no quadro de Manuel Lopes Rodrigues, Paraguaçu tem as feições de seu povo, mas absorveu o catolicismo sendo representada nessa imagem ajoelhada e em oração à divindade. Não obstante, no poema de Durão, é mister sublinhar que o “manto espesso”, tal como se lê na estrofe supracitada, vestido pela indígena, não condiz com o clima tropical, coadunando-se com a ótica europeia do próprio poeta no retrato comportamental que perfila no poema.

No poema épico, não há resistência ao processo da aceitação da religião cristã pela jovem. Por estar apaixonada por Diogo Álvares, ela se dispõe a aceitar o batismo, a igreja e ao Deus cristão como podemos ver em:

Esposo (a bela diz), teu nome ignoro;
Mas não teu coração, que no meu peito
Desde o momento em que te vi, que o adoro:
Não sei se era amor já, se era respeito;
Mas sei do que então vi, do que hoje exploro,
Que de dous corações um só foi feito.
Quero o batismo teu, quero a tua igreja,

Meu povo seja o teu, teu Deus meu seja (DURÃO, 2008, p. 425).

Tal trecho nos remete ao texto bíblico, no livro de Rute, em que ela faz o movimento semelhante ao abraçar a religião da sua sogra Noemi, como podemos ver no trecho abaixo:

Mas Rute disse: “Não me force a abandoná-la. Não me faça voltar para casa. Aonde você for, eu também irei. Onde você viver, eu viverei. O seu povo será o meu povo, e o seu Deus, o meu Deus. Onde você morrer, também eu morrerei, e ali serei sepultada. Que o Eterno me ajude. Nem a morte nos separará!” (BÍBLIA, Rut, 1, 16 e 17).

Sendo uma epopeia católica, é comum encontrarmos menções que nos levam a trechos voltados para o cristianismo, como pode ser observado na semelhança de entrega a religião do outro sem nenhuma resistência. Desde a epígrafe, retirada das *Metamorfoses* de Ovídio¹⁹, podemos perceber a presença religiosa no texto de Durão.

No poema épico, é verdadeira a aceitação de Paraguaçu ao catolicismo. Além de aderir a um novo modo de viver a religião, sua percepção em relação ao modo de viver dos indígenas também se diferencia. Ela acredita que eles são bárbaros e indignos como é possível perceber nos versos a seguir:

Dizendo assim com ânsia fervorosa,
Prostrada abraça a Imagem veneranda:
Beija, aperta-a, e de gosto lagrimosa
Mil saudosos ais ao Céu lhe manda:
Aqui vos venho achar, Mãe piedosa,
No meio (disse) desta gente infanda!
Infanda como eu fui, se o vosso lume
Não me emendara o bárbaro costume (DURÃO, 2008, p. 643).

A atitude de Paraguaçu/Catarina ilustra com exatidão uma *forma mentis* muito materializada nas epopeias brasileiras do período colonial, quer dizer, os feitos heroicos narrados nos poemas não diziam respeito apenas à conquista da terra (plano físico), mas também estava em causa a conquista do outro, enquanto alteridade –observe-se que muitas das epopeias deste período constantemente tratavam deste projeto como uma grande “empresa”. Nesse sentido, quanto ao poema de Durão, é salutar sublinhar que a narrativa não se ocupa em descrever o descobrimento da Bahia, também narrando outros feitos vitoriosos dos portugueses, como o caso da conversão da jovem apaixonada até ao ponto de ela menosprezar o seu povo, ilustrando o apagamento da identidade do indígena. Ao nos aprofundarmos na história brasileira, em especial na história da Bahia, vemos que Paraguaçu se tornou uma heroína das mulheres, em especial das famílias no território baiano, pois ela e seu marido Diogo, representam a primeira família constituída no Brasil visto que se casaram sob as leis da Igreja Católica. A indígena tornou-se uma católica devota e fervorosa e fundou a Igreja e Abadia de Nossa Senhora da Graça, local que guarda os seus restos mortais até a atualidade. Na narrativa de Santa Rita

¹⁹ Note-se que a epígrafe de Ovídio está em latim. Assim foi traduzida por Ivan Teixeira (2008, p. 358), em sua edição: “E porque Deus fala pela minha boca, eu vou seguir sua inspiração”.

Durão é possível observar versos que tentam legalizar o processo de dominação como forma de justificar a ação; o narrador comenta que:

Vivendo *ex lege* um povo na anarquia,
Tem direito o vizinho a sujeitá-lo,
Que a Natureza mesma inspiraria
Ao que fosse mais próximo a amansá-lo:
Deixo que o céu parece que o queria,
Dando a Cabral o instinto de buscá-lo,
E o ser em caso tal comum conceito,
Que quem primeiro o ocupa tem direito (DURÃO, 2008, p. 572).

Assim, partindo dos versos acima, por acreditarem que o grupo dos indígenas não tinha organização política e social, a eles era dado o direito a sujeitá-los e dessa forma convertê-los a um processo de catequização e subjugação religiosa, social e política.

Paraguaçu, no filme, casa-se com Diogo em uma igreja. A cena é rápida e não temos acesso aos acontecimentos que levaram a decisão dela em aceitar o casamento pelos preceitos cristão. Contudo, vemos em sua postura que ela não se submete inteiramente às regras da religião de seu marido, pois ao ser solicitado que os noivos se ajoelhassem, o português assim o faz, mas a princesa indígena se acocora, sugerindo uma não aceitação às regras católicas. Essa cena se difere da imagem feita por Manuel Lopes Rodrigues que a desenha ajoelhada e em prece.

Outro episódio no filme que demonstra o lado questionador da personagem é quando ela comenta sobre a vestimenta, quando embarcou na caravela francesa. Ao adentrar na embarcação, Diogo sugere que ela use alguma roupa, tanto no barco quanto ao chegar na Europa. O português fala à jovem que não podia mais ficar do jeito que andava na praia. Paraguaçu responde: “Você não andava de seu jeito em nossa terra?” (FURTADO & ARRAES, 2000, p. 133). Nesse diálogo é possível perceber que Diogo não pretende deixar a indígena se comportar de maneira própria, mas deve absorver os costumes europeus. Contudo, a tupinambá o convence a voltar para o Brasil e assim ela poderá ser “livre” como sempre esteve acostumada.

No texto épico, é narrado o batismo de Paraguaçu. Como havia prometido a Diogo, ela abraça a religião e seus princípios. Recebe o nome de sua madrinha, a Rainha Catarina. Como é possível perceber, a personagem na escritura de Santa Rita Durão não questiona e se subordina aos preceitos de seu marido.

À roda o real clero e grão Jerarca
Forma em meio à capela a augusta linha;
Entre os pares seguia o bom Monarca,
E ao lado da neófita a Rainha.
Vê-se cópia de lumes nada parca,
E a turba imensa, que das guardas vinha;
E, dando o nome a Augusta à nobre dama,
Põe-lhe o seu próprio e Catarina a chama (DURÃO, 2008, p. 549).

Uma diferença significativa entre o poema e o filme está na personagem Moema. No texto épico, ela adentra ao mar junto com Paraguaçu para ir com ele para Europa, mas apenas Paraguaçu consegue subir na embarcação, Moema morre afogada. Já no filme, Moema não morre, pois, vendo que não conseguia alcançar o barco, desiste e apenas observa a sua irmã ir embora.

Acreditamos que a morte de Moema tem um papel importante para o desenvolvimento do poema épico, pois o seu falecimento também pode representar a morte do lado indígena de Paraguaçu, pois com isso, a princesa Tupinambá estaria livre para ser transformada numa legítima mulher adequada ao português. De algum modo, a morte de Moema circunscreve uma relação cíclica de *fechamento* e *abertura*, pois enquanto *cerca*, na dimensão simbólica, o modo de ser indígena de Paraguaçu, *viabiliza* ao mesmo tempo o “Outro”, a alteridade, de Paraguaçu, agora a Princesa Tupinambá Catarina. Para a história contada no filme, o fato de Moema continuar viva promove o movimento oposto, pois mantém vivo o lado aborígine da personagem fazendo com que ela não se submeta às vontades de Diogo Álvares tampouco de sua cultura.

Uma das cenas mais conhecidas e significativas da obra, é a cena que gera a alcunha de Diogo Álvares. No texto de Durão, Diogo, portando uma espingarda, está caçando com os indígenas. Eles desconhecem a funcionalidade do objeto, pois se utilizavam de arcos e flechas. Nesse episódio, Diogo atira com sua arma e acerta uma ave que cai ao chão. O som do tiro é interpretado pelos indígenas como o som de um trovão e amedrontados com o poder que Diogo demonstrou, o batizam de Caramuru.

Já com o filme de Guel Arraes, o desenrolar dos acontecimentos são diferentes. Após descobrir que seria devorado pelos indígenas, Diogo resolve fugir, porém é visto e inicia-se uma perseguição. Durante a perseguição, ele encontra uma arma cravada na árvore, arma de Vasco de Ataíde, oponente de Diogo no filme. Ao pegar a arma e sem habilidade, consegue atirar para o alto e sem planejar acerta uma ave. A partir desse momento, as cenas originais e adaptadas se cruzam: os indígenas temendo o poder do trovão, batizam Diogo de Caramuru.

Essas diferenças e semelhanças podem ser vistas nos fragmentos de Santa Rita Durão e Jorge Furtado e Guel Arraes respectivamente a seguir:

Não era assim nas aves fugitivas,
Que umas frechava no ar e outras em laços
Com arte o caçador tomava vivas:
Uma porém nos líquidos espaços
Faz com a pluma as setas pouco ativas,
Deixando a lisa pena os golpes lassos.
Toma-a de mira Diogo e o ponto aguarda:
Dá-lhe um tiro e derriba-a co'a espingarda.

Estando a turba longe de cuidá-lo,
Fica o bárbaro ao golpe estremecido
E cai por terra no tremendo abalo

Da chama, do fracasso do estampido:
Qual do horrído trovão com raio e estalo
Algum junto aquém cai, fica aturdido:
Tal Gupeva ficou, crendo formada
No arcabuz de Diogo uma trovoada.

Toda em terra prostrada, exclama e grita
A turba rude em mísero desmaio,
E faz o horror que estúpida repita
Tupá, Caramuru, temendo um raio.
Pretendem ter por Deus, quando permita,
O que estão vendo em pavoroso ensaio,
Entre horríveis trovões do Márcio jogo,
Vomitar chmas e abrasar com fogo.
(DURÃO, 2008, p. 409-410)

Aldeia dos tupinambás
Amanhece. Diogo sai de fininho. Foge.
Taparica:
Lá vai nossa comida correndo!
Aparecem mais guerreiros.
Diogo:
Santana que pariu Maria que pariu Jesus Cristo! Assim como estas palavras são certas a divina providência há de me estender sua mão.
Diogo recua até uma árvore onde estão cravados, com uma flecha, os ossos de uma mão agarrada numa pistola. É a mão de Vasco. Diogo olha a pistola apontando para sua cabeça. Pega a pistola, examina e dispara, com grande estrondo.
Um urubu cai aos pés de Taparica. Os índios ficam pasmos.
Taparica (examinando a ave):
Que pipoco é esse pra matar urubu?!
Diogo:
Não seria uma arara?
Taparica (avança pra Diogo):
Caramuru! Caramuru!
Diogo levanta a arma instintivamente. Os índios erguem os arcos. Diogo se toca e aponta arma para a própria cabeça. Os índios baixam os arcos e se curvam.
Índios:
Caramuru! Caramuru!
Paraguaçu anuncia:
“De repente Diogo virou herói de nossa gente. E correu pelo mato uma notícia de assombro: Caramuru, o filho do trovão, desceu do céu pra ser rei dos tupinambás” (FURTADO & ARRAES, 2000, p. 97-98).

Podemos afirmar que o medo é o elemento tensional que articula o poema e o filme, pois, como afirmam Silva e Ramalho (2022, p. 104), “o disparo, para os índios que não conheciam a arma de fogo, constitui um feito grandioso que, ultrapassando a capacidade de compreensão da tribo, rompe a fronteira da realidade, recebendo uma aderência mítica desrealizadora que o projeta no maravilhoso”. Entretanto, se a perspectiva indígena é aqui preservada como elemento aglutinador (a sensibilidade diante do “feito”), a execução da ação instaura a diferença. Note-se que no poema, antes da antagonista cena do tiro, a estrofe XLI já demonstra que Diogo Álvares possuía o armamento: “Mais

arma não levou que uma espingarda” (DURÃO, 2008, p. 408). Já no filme, a ação do personagem se dá por mera acidentalidade, uma vez que o pequeno revólver (e não mais uma espingarda) é encontrado por obra do acaso. O *Caramuru* de Arraes e Furtado não possui as características heroicas esperadas, e inscritas nos heróis típicos da epopeia, mais se aproximando de uma figura caricata, crivada pelo medo e pela preguiça, o que demonstra a intenção dos diretores em retratar Diogo Álvares Correa como um elemento ironizante. Aqui, parece-nos correto afirmar que a adaptação se vale da ironia como elemento paródico que reforça a história de um país que foi encontrado pela acidentalidade, assim melhor se ajustando às comemorações dos quinhentos anos de um Brasil descoberto.

Sem dúvida, matizar as diferenças entre os dois *Caramurus* é uma forma de pôr em prática o que Kamilla Elliott classificou como *similaridade diferencial*. Uma última cena do filme que gostaríamos de evidenciar é a do *mapa da viagem*, no período anterior da chegada de Diogo ao então Brasil. Como já sublinhado aqui, o poema de Durão ignora a vida portuguesa do personagem, o que, para nós, faz da cena de Furtado e Arraes uma espécie de *fissura* em relação ao texto-fonte, reforçando a similaridade diferencial e tensionando o próprio conceito de adaptação, uma vez que nenhum mapa está em causa nem no texto de Durão nem no mito do *Caramuru*.

Na adaptação, Diogo, que trabalhava como pintor, foi contratado para ilustrar o mapa com o caminho das Índias. No exercício de sua tarefa, Catarina de Sévigny, personagem criada para ser a antítese de Paraguaçu, convence o jovem pintor, por meio da sedução, para que este roube o mapa original, com o intuito de supostamente ilustrá-lo com a sua pintura. Cenas depois, Catarina aparece com dois mapas, o original, já com o seu corpo estampado como se emergisse das águas, e uma cópia, com uma rota mais alargada e que seria entregue à frota de Pedro Álvares Cabral.

Enquanto cenas autônomas, elas inviabilizam uma abordagem tradicional. Os mapas, criados pelos diretores, funcionam como um *duplo* que se afiança na própria duplicidade da adaptação. O mapa é o elemento que causa a fissura no *espelho*²⁰ da representação das abordagens tradicionais. Desse modo, se entendermos por *mapa* a orientação de um caminho a ser trilhado, o guia das viagens, podemos concluir que os diretores de *Caramuru*, ao adicionarem cenas, põem em relevo práticas intertextuais que visam completar um único mosaico: se, em Durão, poder-se-ia cotejar –por hipótese– a pergunta “que Brasil gostaríamos de registrar para o futuro?”, com o filme de Arraes e Furtado poderíamos indagar “que Brasil queremos celebrar?” Com pouco mais de dois séculos que separam as obras, os diretores e o povo brasileiro já têm sedimentada uma “ideia” de país. Valendo-se da ironia,

²⁰ Aqui, apropriamo-nos da modulação imagética de M. H. Abrams, em seu livro de 1953 *O espelho e a lâmpada*, que trata do momento decisivo da passagem da arte que se via como imitação (espelho) de um ideal para uma arte que passa a se identificar com os lampejos, os reflexos (a lâmpada), mudança epistemológica que instaura “a transição da imitação para a expressão” (ABRAMS, 2010, p. 84). A metáfora de Abrams parece contribuir com esta pesquisa na medida em que a imagem tensional do mapa, no filme, se identifica com o feixe luminoso dessa arte (moderna) fragmentada.

utilizando um Caramuru ao contrário, em relação ao caráter heroico, que não deixa de fazer ressoar o anti-lusitanismo pressentido e praticado por uma parte considerável dos modernistas de primeira hora, o filme celebra, mas ao mesmo tempo coteja, de forma bastante consciente, uma afirmação de brasilidade –ainda que naturalista e sensualista. Talvez se assemelhe à mitológica cabeça de Janus: filme e livro partilhando o mesmo tronco, a mesma raiz, mas olhando para horizontes distintos.

Considerações finais

Inserida no contexto do Brasil colônia, *Caramuru* é uma epopeia que cumpre o seu papel de documentar os fatos heroicos do português e o “descobrimento” da Bahia. Embora nascido em Minas Gerais, não deixa Santa Rita Durão de adotar uma visão europeia, criando uma imagem que justifica a dominação da terra e do povo originário. O símbolo dessa vitória é a conversão da indígena, que além de abdicar de sua história passa a ser uma representante do catolicismo na terra, tendo um sonho religioso que resulta na fundação da Igreja da Graça, além de pinturas que reforçam essa ideia. O silenciamento e a mudança cultural de Paraguaçu são as provas da conquista portuguesa em terras brasileiras.

Por outro lado, o filme de Furtado e Arraes ironiza essa dominação portuguesa, mostrando nas telas de cinema e nas televisões brasileiras a história sendo contada pela perspectiva do indígena. O diferencial está na construção dos personagens. Nas epopeias coloniais é perceptível a apresentação do indígena como um indivíduo ingênuo, bárbaro, violento e carente de religião, e por este motivo o europeu sente a necessidade de “civilizar” os povos originários. Na obra cinematográfica, o nativo é desenhado como um indivíduo autossuficiente, que tem a sua sociedade já estabelecida. Diogo Álvares, ao chegar nas terras brasileiras, descobre que os autóctones já faziam negócios com outras embarcações que passavam pela região, não eram nada inocentes.

No desenrolar do longa-metragem podemos observar que os indígenas tinham consciência da ambição do europeu e como eles faziam para ludibriá-los, como foi visto com a Catarina de Sévigny ao acreditar no mito do Eldorado narrado por Paraguaçu. A película brasileira reconfigura a imagem do *descobrimento* de maneira cômica que revela nas entrelinhas toda uma crítica ao processo violento de dominação que o Brasil sofreu. Não é à toa que o filme se chama *Caramuru: a invenção do Brasil*, pois a película *inventa* um novo olhar sobre a história brasileira, no sentido de supor uma outra narrativa que não a hegemônica veiculada tanto nas epopeias coloniais como na história tradicional. Quer dizer, o filme opera uma passagem da história fundamentada em dominação, violência e apagamento da cultura do outro para uma história de amor e parceria, mesmo que isso seja caricaturado como o próprio gênero comédia permite. O longa estabelece uma relação social entre os europeus e os indígenas em que ambos lucram com o negócio sem a necessidade de guerras ou mortes. O cacique

negocia com as embarcações e monta uma estrutura para os negociantes se estabelecerem nas terras enquanto firmam os seus contratos de compra e venda. O brasileiro, ao assistir a película, constrói uma imagem de um processo de *descobrimento* amigável e lucrativo para ambos. É evidente que um telespectador mais experiente vai adentrar nas entrelinhas da ironia e perceber a crítica que é feita pelos diretores e somar a seu repertório cultural sobre o danoso processo exploratório feito no Brasil.

A epopeia de Santa Rita Durão faz parte do arcabouço histórico e literário do Brasil, pois nela estão contidas as histórias que marcaram nossa memória coletiva. O casal Diogo/Caramuru e Paraguaçu/Catarina configuram a certo modo o imaginário do mito da configuração do casal fundador da terra representando a união do europeu com o povo nativo, imagem que também foi construída pelo escritor romântico brasileiro José de Alencar, ao criar os casais Iracema e Martim e Peri e Ceci. Diogo e Paraguaçu se adequam a esse perfil de representação do casal fundador porque de fato ambos existiram no plano terreno, diferente de Iracema que foi fruto da imaginação do romancista Alencar, assim como Ceci e Peri. Além de serem indivíduos reais e documentados na história, o seu casamento também assim o é: casaram-se formalmente na igreja. Por esses motivos, o casal da epopeia *Caramuru* se enquadra perfeitamente no mito do casal fundador do Brasil.

Referências bibliográficas

ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BÍBLIA. Rute. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Editora Vida, 2011.

BIBLIOTECA IBGE. **Catálogo da Biblioteca IBGE**, 2024. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=432181&view=detalhes#:~:text=Notas%3A%20A%20Igreja%20e%20Mosteiro,\(o%20Caramur%C3%BA\)%20em%201535](https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=432181&view=detalhes#:~:text=Notas%3A%20A%20Igreja%20e%20Mosteiro,(o%20Caramur%C3%BA)%20em%201535). Acesso em: 31 out. 2024.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 5 ed. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus Editorial, 2018.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

DURÃO, Frei de Santa Rita. Caramuru. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.). **Épicos**: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 355-660.

ELLIOTT, Kamilla. **Theorizing Adaptation**. New York: Oxford University Press, 2020.

- FURTADO, Jorge & ARRAES, Guel. **A invenção do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- LEIBNIZ, Gottfried. **Philosophical Essays**. Trad. Roger Ariew, Daniel Garber. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1989.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Imaginário histórico e poder cultural: as comemorações do Descobrimento. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, p. 183-202, 2000.
- PLATÃO. **Timeu – Crítias**. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.
- REY, Marcos. **O roteirista profissional: TV e cinema**. São Paulo: Ática, 2009.
- RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. **Deus e o diabo na terra do sol: Caramuru como representação épica da colonização**. 2007. 205f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília, UnB, Brasília, 2007.
- SANTOS, Halysson F. Dias. **Épica e memória no século XVIII: Tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia**. 2016. 367f. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Uesb, Vitória da Conquista, 2016.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Christina Bielinski. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiá: Paco, 2022.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Christina Bielinski. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Vol I. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- SILVA, Kelly Cristiane da. A nação cordial: uma análise dos rituais e das ideologias oficiais de “comemoração dos 500 anos do Brasil”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 18, n. 51, p. 141-194, 2003.
- STAM, Robert. **Teoría y práctica de la adaptación**. Trad. Florencia Talavera. México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- TEIXEIRA, Ivan. (org.). **Épicos: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.